

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

32 صفحة

الثمن واحد جنيه

أوكازيون تدريب الممثل فى معهد المسرح

قصة العالم
للفنان الفلنمكى
بيتربروجل

مسرحيات نجيب محفوظ المنسية

عيب.. إحنا فى كنيسة!

مسرح مصرى جديد اسمه «الميتاذات»

❏ أسبوعية ـ السنة الأولى ـ العدد السابع ـ الاثنين 14 شعبان 1428هـ ـ 27 أغسطس 2007 م ❏

مســرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

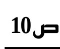
العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان – قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.
● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,100 دينار ● المغرب 8 دراهم
● الجزائر 50 DA ● سوريا 35 ليرة
● لبنان 1500 ليرة ● الأردن 500 فلس
● السعودية 5 ريالات ● الإمارات 5 دراهم
● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 500 بيزة ●
اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً
● ليبيا 500 درهم ● الكويت 350 فلساً
● البحرين 5 ريالات ● السودان 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً– الدول العربية 65 دولاراً– الدول الاوروبية وأمريكا 95 دولاراً

● المخرج المسرحى هشام عطوة، بدأ مؤخراً فى الإعداد لتقديم العرض المسرحى "البؤساء" لفيكتور هوجو، لفرقة مسرح الطليعة، ولم يستقر حتى الآن على أبطال العرض وفريق العمل الذى يشاركه التجربة، يذكر أن آخر تجربة لهشام عطوة على نفس المسرح هى العرض المسرحى "كاليجولا" الذى حصل من خلاله على جائزة الإخراج من المهرجان القومى للمسرح العام الماضى.

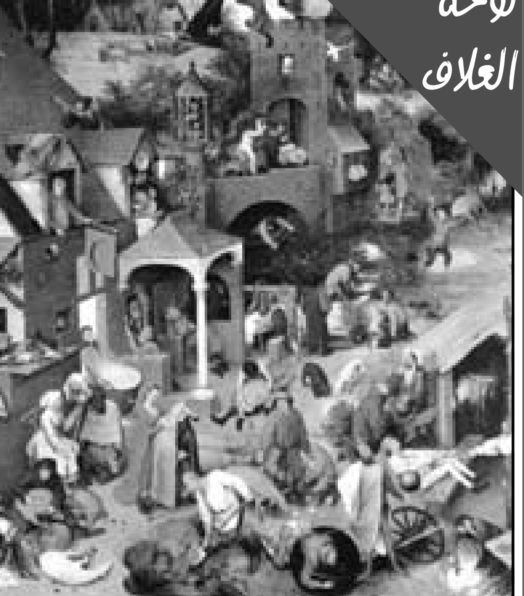




فى أعدادنا القادمة

■ حوارات ومتابعات لعروض مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى
■ صلاح عبد الصبور والمسرح الشعرى
■ مهرجانات وعروض المسرح العربى
■ رسائل من موسكو والسويد ولندن
■ مئوية صموئيل بيكيت

لوحة الغلاف



مقاس اللوحة «163x117 سم»

قصة العالم للفنان الفلنمكى بيتربروجل الأكبر 1525 -1569

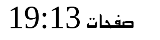
مسرح الحياة

نرى فى حياتنا اليومية كثيرًا من الصور يحفل بها زخم الحياة، فمنا من يرى دون اكتراث أو بنصف اهتمام، ومن يرى الوجوه والألوان ويتلمس طريقاً له فى الحياة، أما الفنان فيرى بمنظور مختلف، له عالم خاص وترجمة خاصة للحياة، وتستطيع أن تحدد أو تشير لأهمية الفنان من خلال موقفه مما يرى، بل وقدرته على ترجمة هذه الرؤية وبأى الوسائل عبّر عن تصوره، ويتألق الفنان تبعاً لقدرته على قطف اللحظات المعبرة فى الحياة ويزداد تألقه عندما يمتلك أسلوبًا خاصًا يترجم به منظوره الخاص.

والمسرح لا يخلو من منظور ورؤية تحمل وجهة نظر موضوعية قابلة للترجمة من قبل المتلقى، كما أن المسرح تبعاً لتعدد العناصر المشكلة له يعتمد على الحضور الحى لكل العناصر ومنها الصورة البصرية، التى تخضع لأسلوب ما يطرحه مصمم الرؤية التشكيلية فى العرض المسرحى، ومن أهم أدواته المنظور وهو القانون الذى يحكم الرؤية من صالة العرض للصورة المرئية على خشبة المسرح أو مكان التمثيل إذا ما تعددت صيغ العرض المسرحى ، هذا المنظور يعتمد على موقع المتلقى وطريقة جلوسه فى صالة العرض وأين تقع العين للمتلقى بالنسبة للمسرح وكم تبعد عنه، كلها قياسات دقيقة فى سبيل تحقيق الحد الأقصى من تمكين أكبر عدد من المتفرجين من الرؤية المتعادلة، ومع ذلك لا تستطيع بأى حال أن تصل إلى رؤية متساوية بنفس القدر والكيف لكل الجماهير، ولكن باستمرار هناك محاولة دائبة وحسابات دقيقة ليتمكن كل مشاهد من الوصول إلى مضمون العرض المسرحى كاملاً دون أن يفقد دلالة مؤثرة فى العرض أو جزءًا أصيلاً فى المنظر يجعله لا يتواصل مع العرض المسرحى بشكل ملائم .

وبروجل فى لوحة الغلاف اختار منظورًا، خاصًا به ليتأمل صور الحياة وتفاعلاتها وفى براعة الفنان استطاع أن يصور تفاعل الشخصيات مع بعضها البعض موضحاً جوانب حياتية عادية وجوانب تقليدية وكثيراً من الجوانب غير التقليدية التى تعكس أطرًا نفسية ورغبات وأحلامًا وأوهامًا، كما أوجد تفاعلاً بين عناصر لا تألفها فى الحياة العادية وفى تجاور لا تجده إلا عند بروجل فقد صاغ لوحته تلك بمهارة وتمكن يعكسان صورة كاملة للحياة وتنوعها واستخرج بعين الفنان الثاقبة قيمًا ورموزًا كامنة داخل هذه الشخصيات على اختلاف أنماطها وتعدد مستوياتها الثقافية والاجتماعية، كما أنه مزج بمهارة شديدة بين العناصر الحية والمعمار فى دفء نابض موح ومعبر، المثير فى هذه اللوحة أنك تجد رغم تعدد الصور وتعدد المشاهد التى يصورها بروجل أن الكل اهتم بخبز يومه مع اختلاف الأنواع والأدوات ورغم زخم العناصر وازدحامها، إلا أنه صنع تنفساً فى اللوحة واستراحة ينفذ منها بصرك ليذهب بعيداً ليصل إلى سفينة الحياة التى تنطلق بشراع الأمل تحتضنها سماء صافية، فاللوحة مسرح بالمعنى الكامل تعددت فيه الشخصيات وتزيت بأزياء من عصور مختلفة وأبدع فيها من بهلوان إلى فلاح إلى بناء إلى علية القوم، كلها فى حالة عرض مسرحى لمسرح متعدد المستويات يلعب اللون فيه دوراً بارزاً فى توزيع الرؤية وانتقالها من شخصية إلى أخرى، كما اختار لها منظوراً مغايراً أقرب إلى عين الطائر الذى يرى من أعلى، فتبدو الرؤية له منبسطة ومجمعة فى آن واحد، وبراعة بروجل فى هذه الزاوية للرؤية تجعلك ترى كل شخصياته فى آن واحد، وتنتقل من مشهد إلى آخر فى براعة وجمال ومتعة، كما تضيف هذه اللوحة إلى المسرح تعدد المشاهد وتعاقبها وتعارضها أو توازيها ، كلها حلول تحقق للمبدع المسرحى خيالاً يضيف للصورة المرئية المسرحية منظوراً يحقق رؤية فنية شمولية وهو مانتمناه فى العرض المسرحى.

صبحى السيد



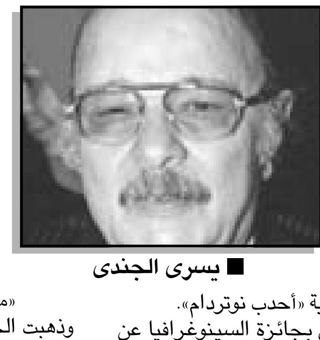
عزاء واجب

● أسرة تحرير «مسرحنا» تتقدم بخالص العزاء إلي الكاتبة عبلة الروينى فى وفاة السيدة والدتها.
● كما تتقدم أسرة التحرير بخالص العزاء إلي الناقد د. صلاح السروى في وفاة السيدة والدته .
تغمد الله الفقيدتين برحمته وأسكنهما جناته وألهم أسرتيهما الصبر والسلوان.

إعلان جوائز مهرجانى الساقية وسمنود لهواة المسرح..!!

اختتمت الأسبوع الماضى فعاليات مهرجان الساقية المسرحى فى دورته الخامسة بمشاركة أكثر من عشرين فرقة للهواة تنافست على جوائز المهرجان فى التمثيل والإخراج والسينوغرافيا والإضاءة والتى تصل قيمتها إلى 18 ألف جنيه ولا يتم تسليمها للفائزين نقداً، ولكنها تخصص لإنتاج عروض جديدة للفرق الفائزة بمعرفة مسئولى الساقية.

■ بهيج إسماعيل



■ يسرى الجندى

فازت مسرحية «زواج فيجارو» من تأليف بومارشيه، وإخراج هشام يحيى لفرقة عين شمس بجائزة العرض الأولى وقيمتها 8 آلاف جنيه.

وجائزة أفضل عرض ثان وقيمتها 6 آلاف جنيه فاز بها العرض المسرحى «أحدب نوتردام» لفيكتور هوجو وإخراج وسام المدنى وقدمته فرقة «vip» .

وفاز بالجائزة الثالثة عرض «على الزيبق» ليسرى الجندى وإخراج محمد لبيب، وقيمتها 4 آلاف جنيه.

وفى جوائز التمثيل ذهبت الجائزة الأولى لأفضل ممثل مناصفة بين محمد جبر عن مسرحية «زواج فيجارو» وطه خليفة عن «على الزيبق».

وفاز «خالد عريشة» بجائزة أفضل ممثل مساعد عن دوره فى «زواج فيجارو».

أما جائزة أفضل ممثلة فحصلت عليها إنجى جلال عن بطولة مسرحية «أحدب نوتردام».

وفاز محمد أبو الحسن بجائزة السينوغرافيا عن مسرحية «زواج فيجارو».

وتم منح المخرج محمد لبيب جائزة أفضل مخرج عن مسرحية «على الزيبق».

يذكر أن لجنة تحكيم مهرجان الساقية ضمت فى عضويتها كلا من د. هانى مطاوع، ود. سامح مهران، ود. نهاد صليحة.

ومن جانب آخر اختتمت فى العشرين من أغسطس الجارى فعاليات مهرجان سمنود المسرحى فى دورته الثانية عشرة والتى أقيمت فعالياتها بمسرح مركز شباب سمنود، وأعلنت جوائزها فى احتفال خاص بحضور الفرق المشاركة.

فازت فرقة ميت غمر بجائزة العرض الأول عن مسرحية «من يملك النار» للمؤلف رجب سليم، وإخراج محمد أبوالغيط.

وجاءت مسرحية «لعبة الألوان» فى المركز الثانى، وقدمتها فرقة «سلام» السورية من تأليف وإخراج مزاحم العليان .

وحلصت مسرحية « حلم يوسف » لبهيج إسماعيل وإخراج أحمد أبوسمرة، لفرقة السويس التجريبية على جائزة العرض الثالث.

وفى التمثيل فاز وليد قدورة بجائزة التمثيل الأولى، وذهبت الجائزة الثانية لكامل حافظ عن مشاركته فى مسرحية «من يملك النار».

وذهبت الجائزة الثالثة فى التمثيل لمحمد يسرى عن دوره فى مسرحية «مملكة الكتع» من تأليف وإخراج محمد يسرى لفرقة شروق القاهرة.

وفى جوائز الممثلات فازت دينا أبو عتاب بالمركز الأول عن مشاركتها فى مسرحية «من يملك النار». وذهبت الجائزة الثانية مناصفة لكل من يسرا علاء الدين، مسرحية «لعبة الألوان» وسماء إبراهيم عن مسرحية «الشريط الأحمر» لفرقة «إيماء السماء». وفازت آية عبد الهادى بجائزة التمثيل الثالثة عن مسرحية «حلم يوسف» لفرقة السويس التجريبية. وأخيراً فازت مسرحية «أنا فى الظلمة أبحث» بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، وهى من تأليف عواطف نعيم وإخراج وليد شحاتة.

■ محمود مختار

مسابقة المسرح.. سلسلة جديدة لنشر النصوص الفائزة..!!

««مسابقة المسرح» سلسلة جديدة بدأت الإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة الإعداد لإصدارها لنشر الأعمال الفائزة فى مسابقة التأليف المسرحى التى تنظمها الإدارة سنويا، ويتم حاليا طباعة جزءين من السلسلة لنشر عدد من النصوص المسرحية الفائزة فى مسابقتى العام الماضى والحالى.

"مسابقة المسرح" مطبوعة تصدر برئاسة الكاتب والناقد محمد الشربينى ويدير تحريرها "محمود حامد" ويتضمن العدد الأول من السلسلة النصوص الفائزة فى مسابقة عام 2006 وهى "إيبور" لعبد المنعم العقبى، و"البئر" لربيع عقب الباب، و"اقتناص لحظة نادرة" لمرسى محمد البدرى، ومن تأليف فكرى النقاش مسرحية "ابن أبيه" و "احتفال خاص على شرف المتنبى" لصفاء البيلى وهى النصوص الفائزة بجائزة النص الطويل.

ومن المسرحيات القصيرة تنشر السلسلة "فانتازيا السقوط" لسعيد حجاج، و "الدور على مين" لمحسن العزب، و "ترادفات لا انهيار" لحسام عبد الرءوف عيد، و" الدائرة المغلقة" لحازم السيد حسن.

بجانب نشر نصوص "لقاء عند الشاطئ الأخير" لخالد حسونة، المعد عن نص "البيت الريفى" لأنطون تشيكوف. و"مراجيح تمرجحنا" لأحمد زيدان، عن حكاية "البحر المفقود" لجارثيا ماركيز.

■ صفاء البيلى



■ محمود حامد

ولمحمد أمين عبد الصمد، ينشر نص "رقص الغربان" المعد عن نص "النداهة" ليوسف إدريس، وفى العدد الثانى من نفس السلسلة تنشر النصوص المسرحية الفائزة فى المسابقة هذا العام 2007 وهى "الندم" لعباس أحمد، و "غرام بونابرت فى مصر" لعبد الحميد سلامة، و"شيطان الحلم" للطفى عبد الفتاح، وهى من الأعمال المسرحية الطويلة.

ومن النصوص المسرحية القصيرة يتم نشر خمسة نصوص هى "خسوف" لربيع عقب الباب، و"شيطان عمولة" لمحمد حامد، و"اغتيال سياسى" لأحمد الطيب إسماعيل، و"ممثل لكل الأدوار" لمحمود محمد عبد الله، و"جنون عادى جدًا" لمروة فاروق.

وتنشر السلسلة أيضًا نصوص "مبارزة" لعاطف فتحى وهو إعداد عن مؤلفات أنطوان تشيكوف، و"المساخيط" لعلى سيد شحاتة عن رواية "الجبل" لفتحى غانم، و"سكلانس" لأشرف أبوجليل عن نص "أبوزيد وانحسار العلمانية فى جامعة القاهرة" لعبد الصبور شاهين.

ولمحمد محمد مستجاب ينشر نص "الفاضل" المعد عن رواية بنفس الاسم لمحمد مستجاب، و"قفص لكل الطيور" لأحمد عادل، عن نص ليحيى الطاهر عبد الله، و"ملك الأشياء" لمحمد عبد الدايم، عن نص لطارق عبد البارى.

■ عادل حسان

قسم المسرح بعين شمس يستعد لاستقبال الطلاب الجدد..!!

بدأ قسم الدراما والنقد المسرحى بكلية الآداب جامعة عين شمس، فى الإعداد لتنظيم ورشة عمل لتدريب طلاب القسم وعدد من هواة المسرح بكليات الجامعة الأخرى، إضافة إلى المتقدمين الجدد للدراسة بالقسم.

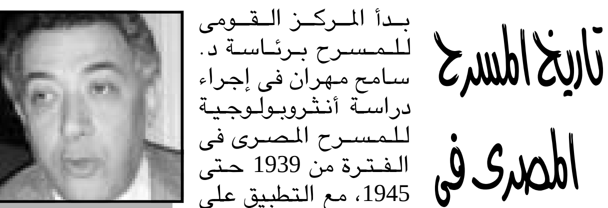
وتقول د. منى صفوت: رئيس القسم والمشرف على الورشة: إن القسم يسعى لتأسيس استديو للممثل بهدف تنمية قدرات هواة ودارسى المسرح فى التمثيل والإخراج والديكور والتأليف وعناصر العرض المسرحى الأخرى، وهناك اتجاه لاستمرار تنفيذ هذه الورش التدريبية طوال فترة الصيف من كل عام؛ لخلق حالة من المعايشة الكاملة لهواة وطلاب المسرح مع الجامعة، والتأكيد على انتمائهم للجامعة التى تساهم بشكل كبير فى إنتاج العروض المسرحية المتميزة لفرق المسرح بكلياتها المختلفة.

■ د. منى صفوت

وعن لائحة قبول الطلاب الجدد للدراسة بقسم المسرح بكلية الآداب بعين شمس هذا العام، تقول د. منى صفوت: إنه يشترط الحصول على 90 درجة من مجموع درجات اللغة العربية واللغة الأجنبية أيضا، وتتم المفاضلة بين الطلاب على أساس الأعلى فى المجموع الكلى بين المتقدمين، مع ضرورة اجتياز الامتحان التحريرى الذى يجريه القسم والذى يتضمن كتابة مقال نقدى عن عرض مسرحى يختاره الطالب من المسرحية التى تقدم هذا العام للوقوف على مستوى المتقدم، ومدى استيعابه للعروض المسرحية وكيفية تناولها بالنقد وقياس قدرته على التعبير والصياغة بأسلوب أدبى.

■ مروة سعيد

تاريخ المسرح المصرى فى دراسة جديدة..!!



بدأ المركز القومى للمسرح برئاسة د. سامح مهران فى إجراء دراسة أنثروبولوجية للمسرح المصرى فى الفترة من 1939 حتى 1945، مع التطبيق على مسرح رمسيس كنموذج.









■ د. سامح مهران



ويقوم فريق العمل المشارك فى الدراسة برئاسة د. السيد حامد أستاذ الأنثروبولوجيا الثقافية، بدراسة نصوص هذه الفترة وما كتب عنها مع تحليل خطابها ومضمونها .

وسيتم نشر هذه الدراسة ونتائجها على الموقع الإلكترونى للمركز القومى للمسرح.

■ محمد أمين

ابن الريح فى الإسماعيلية!!



يشهد مسرح قصر ثقافة الإسماعيلية حاليا تقديم العرض المسرحى «ابن الريح»، ويتم عرضه لمدة ثلاث ليال متواصلة.

يقول ماهر كمال مدير قصر ثقافة الإسماعيلية: إن العرض تم تقديمه من قبل لمدة 10 أيام متواصلة خلال شهر يوليو الماضى، ومن المقرر إعادة عرضه ببورسعيد، والسويس، وشمال وجنوب سيناء خلال الشهر القادم.

المسرحية مأخوذة عن «مهاجر برسبان» وأعدها منصور مكاوى والإخراج لسامى طه وسينوغرافيا صبحى السيد والألحان لماهر كمال، وأشعار محسن عموشة، ويشارك بالتمثيل محمد جمال، عماد غراب، سامى فكرى، حسن بلبل، جمعة الدمرانى، دولت حامد.

■ جمال حراجى

الحدث السلفى « السابق » Antecdente Action

عندما تفتح الستارة عن منظر خادمين – مثلاً – يثرثران عن أحداث ماضية أو جارية، تعتبر تلك الثرثرة – من الناحية البنائية المسرحية – كلاً أو جزءًا من التقديمة الدرامية. أما ماقد وقع من أحداث قبل بداية الثرثرة فيسمى بـ « الحدث السلفى». ويعتبر بالطبع حدثاً ماضياً سابقاً على الأحداث التى تهيأ لتمارس حياتها فوق المرزح.

الحدث الصاعد Rising Action

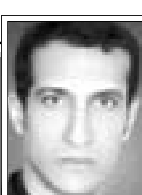
نهر الإبداع المسرحى



■ د. أحمد نوار

كلما قرأت كتاباً يتناول «التجريب» وما يدور حوله من مفاهيم تبادرت إلى الذهن مجموعة من الأسئلة لعل منها: كيف نجرب ونحن لم نمتلك بعد معرفة بتراثنا المسرحى؟ فالبعض يرى التجريب فى «نفى» التراث وإبعاده والقطيعة معه، لكننا نؤكد على المقولة الأثيرة «ما الأسد إلا مجموعة خراف مهضومة» بمعنى أن من يجرب عليه أن يضع ضمن وعيه وهو يقوم بالتجريب سؤال الماضى وما قدمه، وهل أصبح الماضى عدماً محضاً أم أننا لابد أن نقف أمامه لتجاوزه، فالتجاوز مقدمة للتجريب بوصفه عملية لا تقف عند الثابت والمستقر، بل تمارس الحرية التى تعد الأساس لعمليات التجريب، من هنا فالتجريب ليس مرتبطاً بعنصر من عناصر العملية المسرحية لكنه يتم ضمن بنية كاملة يؤكد عليها السياق الاجتماعى والحضارى الذى يعيشه المخرج والسينوغرافى والموسيقى والممثل، وكلهم يمثلون كتلة قابلة للتشكيل والخروج على المألوف الثابت، وهو أحد سمات الفن فى تمرده وجنونه لكنه الجنون الذى يمكن ترويضه ليصبح تجريباً مستنداً إلى جذر ممتد فى أرض الواقع، ومتجاوزاً للأعراف التى يكرس لها البعض حتى يتحول الفن إلى قالب.

من هنا فإن أولى خطوات التجريب نحو طموحنا لتعريفه تكمن فى التعرف على الأسلاف وما قدموه من إنتاج فنى لنخرج عليه خروج العارف، لا خروج المتمرد تمرداً لذاته!



● فرقة «وجوه مسرحية» المستقلة تقوم حاليا بإجراء بروفات العرض الجديد « أجيوس» بنادى العجوزة الرياضى، وهو من تأليف أسامة نور الدين، والإخراج لمحمد رجب الخطيب ، وهو مؤسس الفرقة ومخرج عروضها وحصل من قبل على عدة جوائز فى التمثيل من مهرجانات فرق الهواة التى يتم تنظيمها سنويا أبرزها مهرجان شبرا الخيمة المسرحى.

نائب المدير فى مسرح الدولة مجرد وهم !!

مع بداية تولى د. أشرف زكى مهام رئاسة البيت الفنى للمسرح، أعلن عن اختياره لعدد من فنانى مسرح الدولة لإعدادهم كقيادات – صف ثان – وتم تعيينهم فى وظيفة جديدة هى «نائب المدير»، وأصبح لكل مدير فرقة بمسرح الدولة نائب أو أكثر للمساعدة فى مهام إدارية لم يتم تحديدها حتى الآن بشكل معلن، والبعض تحمس لهذه الوظيفة الجديدة، وتعامل آخرون معها على أنها مجرد وظيفة وهمية لإرضاء الثائرين ..



■ شريف عبداللطيف



■ حسام الشاذلى



■ محمد محمود



■ ماهر سليم

وفى الوقت نفسه تعامل مديرو فرق مسرح الدولة «القومى – الكوميدى – الطليعة – الحديث – العرائس – القومى للطفل – الشباب» مع من تم تعيينهم فى هذه الوظيفة بحذر شديد، مما اضطر بعضهم للاعتذار عن الاستمرار، واستطاع البعض الآخر الصعود لموقع المدير نفسه بعد إثبات قدرتهم وقت عملهم كنواب للمديرين، وهو ما يتمثل فى حالة المخرج هشام عطوة الذى تولى مسئولية إدارة مسرح الشباب، بعد عمله كنائب لمسرح الطليعة قبل ذلك.

يقول المخرج شريف عبد اللطيف «مدير المسرح القومى» إنه لا يوجد فى الهيكل الإدارى لمسرح الدولة ما يسمى «بنائب المدير» ويمكن «مجازا» أن نعتبره مساعداً لمدير الفرقة، والفارق بين المسميين كبير، فمساعد المدير يختص بمتابعة سير العمل، وهو ما تقوم به على سبيل المثال الفنانة «نرمين كمال» كمساعد لمدير المسرح القومى الذى أديره، إضافة إلى اهتمامها بمشروع توثيق تراث المسرح القومى ومحتويات مكتبته على الكمبيوتر،

ويؤكد «عبد اللطيف» أن النائب أو المساعد لا يمتلك أية صلاحيات قانونية تمكنه من الإدارة فى حالة غياب المدير، وربما يكون الهدف منها إعداد كوادر صف ثان من خلال تدريبهم على أسلوب العمل.

وفى المقابل ينفى الممثل والمخرج «حسام الشاذلى – نائب مدير مسرح الطليعة» أن تكون هذه الوظيفة وهمية، وأكد سعادته بعمله كنائب للفنان محمد محمود – مدير الطليعة» الذى يتعاون معه بحب ومودة ويوفر مناخاً طيباً لمجموعة العاملين بالمسرح، وأضاف الشاذلى:

أن مدير الطليعة يشاركه هو والفنان «ماهر سليم – نائب مدير الطليعة أيضاً » فى كل القرارات المتعلقة بالعمل، للارتقاء بالفرقة وتذليل المعوقات التى تواجه العروض التى يقدمها المسرح، ولا مجال للخلاف فيما بين النائب والمدير إلا فى حالة حدوث ما يؤثر على خطة عمل الفرقة بالسلب .

والراحة النفسية فى العمل مع أى مدير لها الدور الأكبر فى نجاح عمل النائب من عدمه حسبما اختتم الشاذلى كلامه..

ماهر سليم «نائب مدير مسرح الطليعة» له رأى مختلف فيما يتعلق بوظيفة النائب، مؤكدا أن شخصية القائم بهذه المهمة هى التى تحدد صلاحياته، وهل لديه من الخبرة ما يؤهله للعمل الإدارى، فالإدارة خبرة وممارسة وتحتاج إلى منهج.

وأكد «سليم» أن د. أشرف زكى يمتلك رؤية خاصة فى أسلوب إدارته للبيت الفنى للمسرح، واستطاع توظيف جميع خبرات العاملين بمسرح الدولة، وتفكيره فى اختيار نائب لكل مدير فرقة ساهم فى اكتشاف طاقات إدارية هائلة، وفى الوقت نفسه ساعد على قياس قدرات فنانى مسرح الدولة واختيار الصالح منهم لتولى مناصب مهمة بفرق البيت الفنى.

ويقول ماهر سليم، إن متابعة مراحل إنتاج العروض المسرحية تحتاج إلى من يساعد أى مدير فرقة لإتمام عملها بشكل مقنن.

الفنان محمد محمود «مدير مسرح الطليعة» قال إنه لا يستطيع العمل كمدير للمسرح بمفرده ولابد من متابعة خط سير العمل مع نائبى مدير الفرقة «حسام الشاذلى وماهر سليم»، والحقيقة أن الأفكار التى يطرحها فى صالح العمل، ونشترك فى مناقشة المشاريع المقدمة، ويكون القرار النهائى لى كمدير للمسرح، مع التأكيد على أن الإدارة تعاون وتكاتف وتؤكد على ضرورة تبادل الآراء من أجل نجاح العمل.

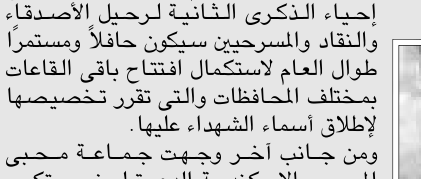
وعن تجربته الخاصة يقول «هشام عطوة – مدير مسرح الشباب» إنه استفاد كثيراً خلال فترة عمله كنائب لمسرح الطليعة، وهو ما ساعده على فهم طبيعة العمل الإدارى وخاصة أنه عمل مع مدير يمنح مساحة كبيرة لنوابه لإثبات كفاءاتهم وهو المخرج «هشام جمعة» الذى كان مدير مسرح الطليعة فى هذا الوقت قبل انتقاله لإدارة المسرح الحديث، ويؤكد هشام عطوة، أنه من الممكن أن يعمل نائب المسرح مع مدير يقلص صلاحياته، وفى النهاية يعود الأمر لشخصية من يتم اختياره لهذه الوظيفة، وكيفية العمل على تأكيد وجوده واكتساب ثقة الآخرين وقدرته على العمل دون أى صدامات.

مروة سعيد

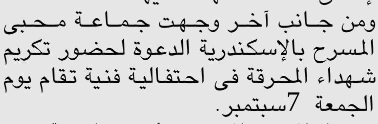
مهرجان 5 سبتمبر ينطلق من الفيوم وينتهى بالإسكندرية!!

يشهد مسرح قصر ثقافة الفيوم فى الخامس من سبتمبر القادم أولى فعاليات برنامج إحياء الذكرى الثانية لشهداء محرقة بنى سويف والذى يبدأ بافتتاح القاعات التى تم إطلاق أسماء الشهداء عليها بالمواقع الثقافية المختلفة بالفيوم والتى يتم تجهيزها الآن من خلال لجنة تضم فى عضويتها د. محمود نسيم "مدير عام المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة" والكاتب المسرحى "محمد الشربينى" وسهير سمك ومها عفت ونهاد أبوالعينين.

أكدت مها عفت "مسئول لجنة أسر ضحايا المحرقة" سعادتها بهذه الخطوة التى يتابع مراحل تنفيذها الفنان أحمد نوار "رئيس الهيئة" وهى خطوة مهمة سيكون لها رد فعل طيب بالنسبة لأسر شهداء هذا الحادث الأليم، وأضافت أن برنامج إحياء الذكرى الثانية لرحيل الأصدقاء والنقاد والمسرحيين سيكون حافلاً ومستمراً طوال العام لاستكمال افتتاح باقى القاعات بمختلف المحافظات والتى تقرر تخصيصها لإطلاق أسماء الشهداء عليها.



■ مؤمن عبده



ومن جانب آخر وجهت جماعة محبى المسرح بالإسكندرية الدعوة لحضور تكريم شهداء المحرقة فى احتفالية فنية تقام يوم الجمعة 7سبتمبر.

ويقول المخرج المسرحى أحمد راسم "عضو لجنة تنظيم الاحتفالية" أن مهرجان الإسكندرية يقدم 11عرضاً مسرحياً بقصر ثقافة الأنفوشى، وفى يوم واحد تبدأ فعالياته فى الحادية عشرة صباحاً وحتى انتهاء البرنامج والذى يتضمن إقامة معرض فن تشكيلى لفنانى الإسكندرية.



■ مها عفت

ومن العروض المشاركة بالمهرجان "نقطة فاصلة علامة استفهام" من تأليف وإخراج عز درويش و"فضفضة" من تأليف وإخراج عصام بدوى، و"الدبلة" للمخرج رفعت عبد العليم، و"حالة مخدرة" من إخراج مصطفى أبوسريع و"ألو" للمخرج ناجى أحمد ناجى، ومن تأليف وإخراج صلاح السايح تقدم مسرحية "حكى البحر".

ومن كلمات وألحان محمد شمس و إخراج إبراهيم الفرن، يتم عرض أوبريت "إسكندرية" و"حكايات من هنا وهناك" من إخراج جمال ياقوت ومسرحية "الوقت انتهى" من إخراج سامح الحضرى ولألبيركامى يقدم المخرج سامح بسيونى "كاليجولا".

ويتم افتتاح الاحتفال بأوبريت يتضمن عرضاً للأعمال الغنائية التى كتبها الراحل مؤمن عبده مع عرض فيديو لأهم الأعمال التى ألفها وأخرجها للمسرح.

اللجنة المنظمة لمهرجان 5سبتمبر بالإسكندرية تضم فى عضويتها كلاً من جمال ياقوت وإبراهيم الفرن وأحمد راسم، وعدداً من محبى المسرح السكندرى.

أحمد زيدان – حسام عبد العظيم

ريم حجاب تستعد للتجريبى وتبحث عن تمويل لفرقة «ملح»..!

الممثلة الشابة « ريم حجاب » تقوم حاليا بالمشاركة فى العرض المسرحى « فيكن فيكوا تنسوا وطنكن» ؛ وهو اسم مأخود من مطلع أغنية للمطربة اللبنانية « فيروز » ، والعمل من تأليف محمد أبو السعود وإخراج طارق الدويرى ومن إنتاج مركز الهناجر للفنون ضمن العروض المصرية المرشحة لتمثيل مصر فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته التى تبدأ بعد أيام . ريم حجاب التى نشأت فى بيت فنى مهد لها الطريق لوضع قدميها على أول طريق الفن وخاصة المسرح، بجانب دراستها، وهى لاتزال فى المرحلة الثانوية بالقسم الحر بالكونسير، ثم دراستها للباليه أيضا لمدة خمس سنوات، ولم تكتف بذلك، بل تعلمت العزف على العود والغناء الشرقى بكلية التربية الموسيقية؛ وعلى الرغم من دراستها بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب إلا أن ذلك لم يبعدها عن المسرح ولكنه ساعدها على الاقتراب من النصوص المسرحية العالمية ودراستها .

ريم كانت بدايتها فى مركز الهناجر للفنون من خلال ورشة للرقص الحديث مع فنانة ألمانية، تقول: قمت وقتها بالعرض الذى قدم كنتاج لهذه الورشة، وانتقلت بعدها للعمل بفرقة وليد عونى للرقص الحديث كراقصة لمدة أربع سنوات، إلى أن قدمت أولى تجاربها الإخراجية عام 1999 من إنتاج مسرح الشباب باسم (زى كل يوم).

وعندما قررت ريم دراسة فن الحركة بشكل أكاديمى ، سافرت إلى إنجلترا وحصلت من هناك على ماجستير فى فن الحركة وعلاقتها بجسد الراقص.

...« أحمر ساكن» هو أول عرض مسرحى تقدمه ريم حجاب ، من خلال فرقتها الخاصة التى بدأ نشاطها عام 2004، وأطلقت عليها اسم « فرقة ملح» ومن خلالها قامت بالتأليف والإخراج والتمثيل وتم إنتاج العرض بمشاركة صندوق شباب المسرح . وقدمت الفرقة فيما بعد عدداً من العروض منها « حد رايح صفحتى، عرض حال، رحلة سعيدة» .

وعن هذه الفرقة تقول « ريم حجاب» إنها مثلها مثل كل فرق المسرح الحر تواجه صعوبات ضخمة لتحافظ على بقائها؛ والسبب يعود لإفتقاد مصادر التمويل، بجانب صعوبة توفير مكان لإجراء البروفات. فرقة «ملح» ابتكرت اسلوبا طريفاً لحل مشاكل التمويل من خلال ما يسمى بالكروت التذكارية وتباع بخمسة أو عشرة جنيهات للراغبين من متابعى عروض الفرقة وجملة المبالغ التى تعود للفرقة بعد بيع هذه الكروت يتم توزيعها بالتساوى على أعضاء الفرقة، وهذا الأمر غير مضمون ولا يعود على الفرقة بالكثير لأن الجمهور الذى يشاهد عروضها لا يتغير..!!

هبة بركات

مسرحيو المنيا يعترفون:

بعض أبناء جيلنا شوهوا المسرح!

هل بالفعل توجد خناقة بين أجيال المسرح فى المنيا؟ سمعنا كلاماً كثيراً فذهبنا نستطلع الأمر، وجلسنا معهم وسألناهم، وخرجنا فى النهاية بأن ما سمعناه هو (سحابة صيف وتعدى) و.. لنستمع إليهم أفضل، وبعدها نحكم..

حسن رشدى (مخرج): بعض تجاربهم مسروقة (بالمعنى العلمى للمصطلح) فكيف لنا أن نشاهد عملاً ممسوخاً ومشوهاً من السبنسة لسعد الدين وهبة، ومسافر ليل لصلاح عبد الصبور دون الإشارة أو التنويه.. فنحن جيل يؤمن بالالتزام ويعى تماماً حق وجهد من يكتبون المسرح دون استسهال لذلك نقف بالمرصاد للأدعياء والمدعيات حتى يفيقوا من هذه الغيبوبة ومحاولة الظهور على حساب رموز حقيقية قدمت للمسرح روائع لا يمكن نسيانها.

عماد التونى (مخرج): تعلمت المسرح من الجامعة وهى تجربة رائعة بكل المقاييس ومن خلال تجارب نوادى المسرح تم اعتمادى بمسرحية (تى جين) من الأدب العالمى وهذا يؤكد مدى صدق التجربة ووعينا بها دون ادعاء أو زيف، أما الجيل الحالى فى المنيا فهو لا يهتم بالقراءة أصلا ويتوهم التأليف والإخراج بسطحية شديدة مع سبق الإصرار والقصد والاسترزاق حتى ولو «ملاليم».

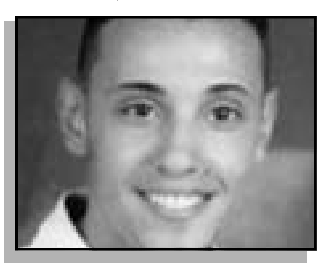
محمد ناجى عبد العزيز (ممثل): يشهد الله علينا أننا لا نظلم أحداً فنحن أعضاء المكتب الفنى لفرقة المنيا القومية نفتح المجال لكل المواهب الحقيقية (التمثيل.. الديكور) أما باقى العناصر الفنية لا تملك القرار لها فهى مسئولية إدارة المسرح فهم الذين يقومون باعتماد المؤلفين والمخرجين سواء فى الشريحة أو تجارب نوادى المسرح التى نقدمها فى القاعات لأننا لا نملك (خشبة) ومبنى قصر الثقافة لم يكتمل بعد.. لذلك سوف تظل المشكلة قائمة (كيف يمكن أن تتواصل الأجيال دون خشبة الكل يتعلم عليها)..

ياسر فؤاد (ممثل): الفرقة القومية تضم أكثر من 40 عضواً من جميع الأعمار.. أنا من جيل الوسط وأرى أن 19 على الأقل من الممثلين فى الجيل الحالى يحتاجون إلى تدريب وعمل ورشة دائمة طوال العام حتى يتسنى للمخرج اختيار العناصر الموهوبة دون حرج.. فالذى يحدث كل عام هو اختيار عشوائى لتطعيم الفرقة بالوجوه الجديدة وذلك لا يكون فى صالح العمل الفنى لذلك لم يتم أى إنجاز منذ 5 سنوات للفرقة.

حمدى الجلاد (مهندس ديكور): أحيانا أخجل من الاشتراك فى أعمال مسرحية مع أبناء جيلى، هذه صراحة شديدة واعتراف حقيقى بأن قلة الخبرة أساس هذه القطيعة بين الجيل القديم والجديد فى الحركة المسرحية المنياوية لذلك أرى أن دور الثقافة الجماهيرية (المؤسسة) هو تدعيم الحركات المسرحية فى الأقاليم بتخصيص دورات تدريبية وورش عمل طوال العام واستضافة المحاضرين المركزيين من إدارة المسرح ومعهد الفنون المسرحية وهذا سوف يفيد كثيرا فى النهوض بالمسرح الإقليمى.

محمود مسعود (ممثل): الجيل القديم لا يعترف بنا مهما قدمنا من نجاحات وهذه


محمد عبدالصبور


حمدى الجلاد

محمود مسعود

طبيعة حياة وتكوين وثقافة وخبرة وسلوك وأسلوب.. لذلك حلّ (الصراع) بدلا من (التواصل) وسوف يظل هذا الصراع على مدى أجيال ولنعترف بهذه الحقيقة أفضل من السكوت عنها.. لنا تجارب مسرحية مختلفة لا يفهمونها ويتهموننا بالضحالة والسطحية وعدم الرؤية دون إنصاف أو عدل.

صفاء قطب (ممثلة): لأننى أحب التمثيل فأنا أشترك فى كل التجارب سواء فى النوادى، الجامعة، الفرقة القومية، الجمعيات الأهلية، حينما تقدم مسرحا موجها وأعترف أن ذلك لم يفدنى كثيراً حيث لا أستطيع الاختيار أو الرفض أو القبول ونعجز أمام فهم بعض المصطلحات المسرحية حينما يدور النقاش حولها.

شيماء عبد الله (ممثلة): أنا أيضا أنتمى إلى المسرح الجامعى وقد استفدت كثيراً حينما اشتركت فى الفرقة القومية بالقصر ولا أجدنى فى حرج حينما أرفض العمل مع أبناء جيلى حيث قلة الخبرة والاستسهال.. أنا أفضل العمل مع الجيل القديم (أسامة طه - محمد نجيب، حسن رشدى، حمدى طلبة) ولا نعلم شيئاً عن هذه القطيعة بين الجيلين فلكل منهما حضوره ورؤيته.

أحمد صلاح (ممثل): انضمامى لفرقة الورشة للمخرج حسن الجريتلى أفادنى كثيرا ثم مركز الإبداع مع المخرج خالد جلال جعلنى أنتمى إلى جيل مسرحى مختلف يمتلك رؤية حقيقية، حينما أشترك فى الحركة المسرحية فى المنيا سواء (النوادى - الشريحة) أتعامل مع المخرج والنص ولى قدراتى الخاصة التى أثق بها دون غرور، ونحن نحلم كثيراً بتقدير أكثر عدلاً من هذا الإقصاء والتهميش.

الجيل القديم والجيل الجديد (بدعة) لا يجب الاعتراف بها لأن المسرح والتمثيل هو الفيصل الوحيد فى هذه الإشكالية إذا كانت موجودة أصلاً. لابد من الخبرة - الثقافة - التدريب - الوعى وهى ركائز لفن التمثيل كما تعلمناها من أساتذة تؤمن بنا رغم حداثة السن وقلة المعرفة لدينا.

محمد عبد الصبور (مؤلف): أبناء وبنات جيلى هم من يشوهون الحركة المسرحية الوليدة فى المنيا والتى تنمو فى أحضان الجيل القديم ورعايته لنا (مؤلفين، ومخرجين، وممثلين) فكيف لنا أن نجرب الوقوف على خشبة المسرح والكتابة له دون خبرة الجيل القديم.. أما الهجوم دون مبرر فهو الفشل بعينه لأن تلك الأسماء نجحت ولم تزل.

الحلم الذى يلازمنى دوماً هو التحقق بينهم ومعهم دون نكران لجهودهم معنا.

رائد أبو الشيخ (مخرج): منذ عام 2000 حتى الآن ولى تجارب فى نوادى المسرح قدمتها من خلال قصر الثقافة والجامعة ولم أشعر بهذه الفجوة بين جيلين مسرحيين فى المنيا.. قد يكون هناك اختلاف لكن ليست قطيعة أو عداء فالذين يروجون لذلك يعانون من أمراض نفسية وعقدة الاضطهاد دون تحقق فعلى على الساحة لهم..

إدارة المسرح ترى ذلك ظاهرة صحية لأن المسرح حياة يمكن التعايش فيها دون صراع أو مواجهة أو صدام.. فالحركة المسرحية فى المنيا تحتاج إلى جهد كل من يحب المسرح ويستطيع تقديم رؤية دون صراخ.

محمد عز الدين كمال (ممثل): أنا أصغر عضو فى الفرقة القومية (16 سنة) باحب المسرح أكثر من المدرسة والمذاكرة ونفسى طول السنة تبقى فيه مسرحيات معرفش يعنى إيه (صراع الأجيال) لكن الكبار بنتعلم منهم والشباب لازم يعرفوا كده كويس.. جيت المسرح عشان بابا مهندس ديكور وطول عمرى فى المسرح.. كل الناس بتساعدنى حتى المخرج الضيف اللى مايعرفنيش.. نفسى كمان أعمل دور كويس وآخد جايزة من إدارة المسرح فى مصر.

كانت هذه وقائع ندوة (مسرحنا) فى المنيا، حيث الحوار المفتوح بين أفراد الحركة المسرحية بين (جيلين) لكل منهما رؤيته فى تقديم عروض مسرحية وتجارب فنية وأحلام رؤيوية تعنى بالعملية المسرحية ودور المسرح فى حياتنا وواقعنا الذى نعيشه فى وطن يسكن فينا وتراث نتكئ عليه ونفخر به ونستطيع الاستفادة منه إذا ما أخلصنا له كما نخلص لذواتنا أمام المرآة والاسم فى البطاقة الشخصية مؤملين فى الغد كل تحقق ووطناً نؤمن به كما نؤمن باليوم الآخر.

المنيا: أشرف عتريس

الحدث الهابط

Falling Ac-Rreturn - tion

الحدث الدرامى الذى يلى ذروة التازم، ويعتبر من ناحية التقسيم النقدى الكلاسى نصف المسرحية الثانى تقريباً . وفى هذا النصف ، يتأكد سوء حظ البطل فى حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية ، أو نجاح مساعى البطل فى المسرحية الملهوية.

طارق الإبيارى درس المسرح فى أكاديمية والده..!!

الممثل الشاب «طارق الإبيارى» يشارك حالياً بالتمثيل فى العرض المسرحى «مراتى زعيمة عصابة» أمام النجم سمير غانم ومن إخراج حسن عبد السلام.

يؤكد «طارق الإبيارى» أن علاقته بالمسرح تعود لحرصه منذ الصغر على حضور بروفات ومشاهدة الأعمال التى أنتجها والده، ولم يتعامل مع الأمر باستهانة، ولكنه كان حريصاً على ضرورة معرفة كل ما يتعلق بالمسرح ومراحل إنتاج العروض ويعتبر ذلك بمثابة المدرسة التى تلقى فيها أهم دروس فنون المسرح المختلفة بشكل عملى، إلى أن جاءت مشاركته كممثل فى مسرحية «أنا ومراتى ومونيكا» مع سمير غانم، وقدم فيما بعد مساحة أكبر فى «دورى مى فاصوليا» وفى العرض الحالى «مراتى زعيمة عصابة» تم منحه فرصة أكبر لتقديم نفسه كممثل يعشق المسرح.

سمير غانم وطارق الإبيارى

وحول تفاصيل دوره الذى يقدمه فى العرض الجديد يقول طارق: «أقدم دور عاطف زوج ابنة سمير غانم، وهو طبيب نفسى متخصص فى تفسير الأحلام، وأقدمه بشكل جاد جداً فى محاولة للابتعاد عن الشكل التقليدى الذى يظهر به الطبيب النفسى فى معظم الأعمال الفنية، وتتولد الكوميديا بشكل تلقائى بعيدا عن الافتعال». سألناه عن سبب عدم دراسته للتمثيل بشكل أكاديمى من خلال الالتحاق بمعهد الفنون المسرحية، فأجاب أن مسرح والده «أحمد الإبيارى» أكاديمية تمكن داخلها من اكتساب خبرة كبيرة جداً، وعلى الرغم من ذلك اتجه طارق للجامعة الأمريكية لدراسة المسرح بها.

وأشار لحقيقة أن التمثيل أمام فنان بقيمة «سمير غانم» يعتبر فى حد ذاته مدرسة تعلم منها الكثير..!! وبعيدا عن مسرح والده فقد قام «طارق الإبيارى» بتأليف وإخراج وبطولة أكثر من سبع مسرحيات منها «يا قاتل يا مقتول، حنفى وجوليت، وليلة القبض». واختتم كلامه بالتأكيد على أهمية زيادة فرق مسرح القطاع الخاص التى تقلصت إلى ثلاث فرق فقط بعد أن كانت أكثر من خمس عشرة فرقة مسرحية منذ فترة قصيرة وهو ما يمثل خطورة على حركة المسرح بافتقاد عنصر المنافسة الذى يلعب دوراً هاماً فيما يرتبط بجودة العروض المسرحية.

جمال عبد الناصر

الممثل الهاوى فى مركز أحمد عرابى !!

«الممثل الهاوى وكيفية تجسيده للشخصية الدرامية» عنوان الندوة التى يعقدها مركز أحمد عرابى لثقافة الطفل التابع لفرع ثقافة الجيزة بإقليم القاهرة الكبرى.

يشارك فى الندوة د. رضا غالب « رئيس قسم الدراما بمعهد الفنون المسرحية » والكاتب والناقد « يسرى حسان» والمخرج المسرح عادل حسان

تبدأ الندوة فى السابعة من مساء غد « الثلاثاء » بإشراف محمد فوزى مدير المركز.

برامج المسرح خارج نطاق الخدمة فى الإذاعة المصرية

اضطرت معظم المحطات الإذاعية المصرية إلى تخفيض ساعات الإنتاج الخاصة ببرامج المسرح المتخصصة والمسرحيات التى يتم إنتاجها للإذاعة، بعد قرار مسئولى الإذاعة بتقليص نسبة إنتاج العروض المسرحية الجديدة إلى ١٠٪ فقط من إجمالى ساعات الإنتاج البرامجى.

وفى الوقت نفسه توقفت معظم برامج المسرح الهامة بعدد آخر من الإذاعات..

وترتب على هذا القرار إعادة إذاعة الأعمال القديمة من روائع المسرح العالمى والمصرى لمختلف الكتاب والاتجاهات المسرحية وتكرارها أكثر من مرة فى الشهر الواحد.

ومن جانب آخر أصبح معظم العاملين بالإخراج من الذين تخصصوا فى هذه النوعية من البرامج المسرحية بلا عمل واضطر بعضهم للاتجاه لإخراج المسلسلات الإذاعية للهروب من شبح البطالة.

المخرج أحمد سليم «المسئول عن الدراما بالبرنامج الثقافى» يقول إن المشكلة تتلخص فى زيادة الأسعار مع عدم تطور إمكانيات الإذاعة التى لم يتم تحديثها منذ 10 سنوات، فالمسرحية التى يمكن إنتاجها الآن تتكلف مقدار إنتاج 5 مسرحيات من نفس الأعمال التى تم إنتاجها من قبل.

ويشير «سليم» إلى أن استمرار إعادة إذاعة المسرحيات القديمة هدفه استمرار المسرح على خريطة إذاعة البرنامج الثقافى إلى أن نتمكن من إنتاج مسرحيات جديدة، ولابد من الاستفادة من تراث الإذاعة الذى يضم أعمالاً مسرحية مهمة مسجلة بأصوات كبار ممثلينا..

ويرى المخرج الإذاعى «رضا الجابرى» أن السبب فى أزمة المسرح بالإذاعة هو الإعلام المرئى االذى سحب البساط منها، وخاصة أن الممثل ينجذب إلى السينما والتليفزيون وهى الوسائل التى تمنحه مساحة أكبر من الشهرة مع عدم إغفال حقيقة اعتماد الإذاعة على اللغة العربية فى الأعمال التى تنتجها وهو ما لا يجيده الكثير من ممثلى هذه الأيام، بالإضافة إلى الإمكانيات الضعيفة لاستديوهات الإذاعة مقارنة مع استديوهات الإعلام المرئى.


أنس الفقى

ظاهرة ضعف الإنتاج المتخصص امتدت أيضا إلى برامج المسرح فى الإذاعات المصرية التى لا تقدم جميعها الآن سوى ثلاثة برامج تهتم بالمسرح، الأول فى البرنامج الثقافى وهو «أصداء المسرح» الذى يعده ويقدمه شريف خاطر، ومدته نصف ساعة ويذاع يوم الأحد من كل أسبوع فى الحادية عشرة والنصف مساء، ويهتم بمتابعة الحركة المسرحية ونشاطها فى مسارح الدولة والهواة، مع تغطية المهرجانات والأحداث المسرحية العامة.

وعلى البرنامج الثقافى أيضا يتم تقديم برنامج «جريدة المساء» الذى يتضمن فقرات خاصة بالمسرح.

أما البرنامج الثالث فهو «دعوة إذاعية على مسرحية» ويذاع بالبرنامج العام وتعده وتقدمه «سناء عاصم» وهو سهرة إذاعية تقدم خلالها مسرحية لمدة 60 دقيقة فى الثانية من صباح كل سبت.

وفى باقى المحطات الإذاعية لا توجد برامج مخصصة لفنون المسرح ويقتصر الأمر على تقديم حلقات على فترات متباعدة ضمن برامج المنوعات المختلفة عن المسرح وعروضه الجديدة.

يأتى ذلك فى الوقت نفسه الذى استبعدت فيه برامج المسرح المتخصصة من على خريطة إذاعتى الشباب والرياضة والشرق الأوسط!!.. فهل يتدخل أنس الفقى وزير الإعلام لإعادة الاعتبار إلى فن المسرح خاصة أنه من المؤمنين بقيمة وأهمية هذا الفن؟!

سلوى عثمان





● الممثلة «رانيا عاطف» عضو فريق المسرح بكلية الزراعة جامعة القاهرة تستعد حالياً لبدء بروفات العرض المسرحى «على الزيبق» من تأليف يسرى الجندى وإخراج محمد لبيب، وذلك بعد حصولها على جائزة أفضل ممثلة فى مهرجان الجامعات العام الماضى عن دورها فى مسرحية أطياف حكاية مع المخرج محمد علام.

أوكازيون فى معهد التمثيل

أسعار التدريب تبدأ من 250 وتصل إلى 1000 جنيه.. « يابلاش »!!

تحولت ساحة حديقة المعهد العالى للفنون المسرحية إلى ما يشبه «حلبة المصارعة»، تحديداً بالقرب من شباك بيع ملفات القبول للطلاب الجدد من الراغبين فى الالتحاق بالمعهد.

عدد من طلاب المعهد القدامى ومعهم بعض خريجيه وربما يندس وسطهم اثنان أو ثلاثة ممن أدمنوا الرسوب، يستقبلون أى فتى أو فتاة، ممن تظهر على ملامحهم علامات الحيرة.. وأحيانا الحلم بالشهرة وجنون الأضواء، ليعرضوا عليهم استعدادهم التام لتدريبهم وتأهيلهم لاجتياز اختبارات القبول بالمعهد بأقسامه الثلاثة (التمثيل والإخراج، الدراما والنقد، الديكور).

ومن هذه اللحظة.. يبدأ «الأوكازيون».. الأسعار تبدأ من 250 جنيه وتصل أحياناً إلى ألف جنيه..

الغريب فى الأمر.. هو عدم مقاومة مسئولى المعهد لهؤلاء الطلاب الذين ينصبون شباكهم للإيقاع بالراغبين الجدد... والأكثر دهشة أن نافذة مكتب د. مصطفى سلطان «عميد المعهد» والمفتوحة دائماً، هى الأقرب لملاحظة هذا المشهد الذى يتكرر كل يوم منذ بدء الإعلان عن فتح باب التقدم للمعهد، وهو ما يمثل ظاهرة خطيرة لابد من مواجهتها.

«مسرحنا» قامت بالمغامرة، وتوجهت للمعهد، وفى الطريق إلى مكان بيع الملفات كانت البداية مع «م. س» الذى أعلن استعداده للمعاونة مؤكداً على أنه من خريجى المعهد وافتتح بعد ذلك مركزاً فنياً لتأهيل الطلاب لاختبارات القبول بالمعهد «م. س» أبدى استعداده لتدريبى على أداء مشهدى الفصحى والعامية بما يؤهلنى للقبول بالمعهد..

وعلى الجانب الآخر.. استقبلنى «م.ع» والطريف أنه من محترفى الرسوب فى امتحانات المعهد بالسنة الأولى، ويقوم بالتدريب نظير مبلغ يصل إلى 250 جنيه، ولم ينس أن يحذرنى من الوقوع فريسة لمن يدعون قدرتهم على تدريبى والتعرض للنصب وخسارة أموالى وعدم القبول بقسم التمثيل فى المعهد!!

وبصراحة متناهية لم يخجل «م. أ» أن يعلن أن المسألة بالنسبة له لا تتجاوز رغبته فى توفير مصدر لكسب المال، وهو ما يتاح من خلال تدريبه للهواة وإعدادهم لامتحانات المعهد، والمدهش فى الأمر أنه لا يزال طالبا بالفرقة الأولى بالمعهد..

■ د. عصمت يحيى



■ د. مصطفى سلطان

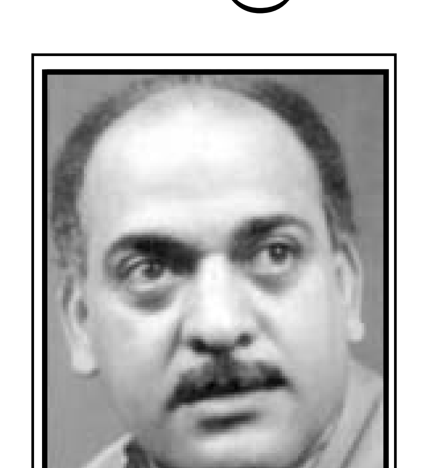
هذه التجارة الرائجة سيطرت على كواليس المعهد خلال الأيام القليلة الماضية حتى موعد إغلاق شباك بيع الملفات، وقد امتدت الظاهرة خارج أسوار المعهد بعد إعلان عدد من الورش ومراكز تدريب الممثل والاستديوهات الخاصة عن استعدادها لتأهيل المتقدمين للمعهد.

أضف إلى ذلك دخول عدد من الدارسين بدورات الدراسات الحرة لحلبة المنافسة بجانب عدد من المعيدين وبعض أعضاء هيئة التدريس بالمعهد، ليكسب القائم بهذه المهمة أكبر عدد من المتدربين.

أكد معظم من يقومون بهذه المهمة أن إيراد هذا العام هو الأقل على مدى السنوات السابقة بعد قرار رفع درجات القبول بالمعهد، مما أثر على أعداد المتقدمين للالتحاق بأقسام المعهد الثلاثة.

أخيراً.. أين دور د. عصمت يحيى «رئيس أكاديمية الفنون»، و«عميد المعهد» د. مصطفى سلطان، فى مواجهة هذه المسألة التى كادت تتحول إلى ظاهرة.

■ إسماعيل مصطفى



سكة السرايا الصفرا بشبرا

تستعد فرقة الأراجوز المصرى بقصر ثقافة شبرا الخيمة للبدء فى بروفات العرض المسرحى «سكة السرايا الصفرا» الذى قدمه من قبل الراحل «بهائى الميرغنى» من إعداده وإخراجه فى نهاية الثمانينيات بمجموعة من هواة المسرح بعد تكوينه لفرقة «الطيف والخيال».

يقول ناصر عبد التواب مدير الفرقة: إن تقديم هذا العرض بمثابة عرفان بالجميل وإحياء لذكرى واحد من أهم مخرجى المسرح فى الأقاليم الذى تميز بتقديم رؤية خاصة فى كيفية التعامل مع العروسة، آلة التعذيب المعروفة وقدم بها عدة أعمال كلاسيكية شهيرة منها «هاملت، وأوبو ملكا» وغيرهما.

«حلم» أول أعمال صندوق الدنيا

فرقة صندوق الدنيا المستقلة تستعد حاليا لتقديم العرض المسرحى «حلم» عن «المنقذون» للكاتب السويدى «سترندبرج».

هانى طاهر مخرج العرض ومؤسس الفرقة قال إن العرض يأتى كبداية لتقديم فرقته لعدد من روائع المسرح العالمى بعد تحويلها إلى العامية المصرية، ويقوم ببطولة أول أعمال الفرقة إيفى صلاح الدين «خريجة قسم المسرح بالجامعة الأمريكية» ورأفت البيومى «خريج قسم المسرح بكلية الآداب بالإسكندرية».

مسرحية «حلم» نتاج ورشة تدريبية نظمتها فرقة صندوق الدنيا بالتعاون مع الجزويت والتاون هاوس.

■ محمود مختار

عيب.. إحنا فى كنيسة

على مسرح الكاتدرائية الكبرى بالإبناروبس بالعباسية تعرض مساء الخميس 20 سبتمبر القادم مسرحية « عيب إحنا فى كنيسة» من إعداد وإخراج مينا اثناسيوس، ويقدمها فريق « الإبناروبس بكنيسة العذراء والأنبا بيشوى.

المسرحية اجتماعية معاصرة تتعرض لقضايا شائكة وجريئة للدرجة التى قد لايصدق قارئ نصها إنها حصلت على موافقة الكهنة لتقديها داخل الكنيسة، حيث تتفوق فى جرأتها عما تناوله فيلم «بحب السيما» الذى أثار غضب الأقباط وقت تقديمه. تدور المسرحية حول المشاكل التى يتعرض لها كاهن كنيسة يدعى «بولس» تظن ابنة خالته أنه رفض الزواج منها لأنها دميمة وفضل عليها شابة جميلة ، لذلك تتفق مع «ابن القرابنى» الذى يخبز القربان فى الكنيسة وهو شخص تظهره المسرحية بشكل سيىء ويقيم علاقة آثمة مع فتاة تتردد على الكنيسة ثم يتزوجها عرفيا ، ونظراً لكره هذا الشخص للكاهن بولس ، ينتهى الاتفاق فيما بينهما على تدبير مؤامرة لإظهار الكاهن كسارق لأموال الكنيسة ويقول « مينا اثناسيوس» إن نص المسرحية أعيدت كتابته لأكثر من سبع مرات حتى يحظى بموافقة الكنيسة ، ويتوقع أن تنال المسرحية إعجاب الشعب القبطى لأنها تقدم قضايا متماسة مع مشاكل الحياة اليومية ويشارك بالتمثيل فيها عدد من شباب المسرح القبطى منهم كريستين فهمى، وماجد صفوت، وماريان لويس، وماجد فايز، ونيفين المصرى.

■ ماريان لويس

■ روبير الفارس

عنبر رقم «1» والعاصفة فى التجريبى

مركز الإبداع الفنى التابع لصندوق التنمية الثقافية اختار عرض "عنبر رقم 1" تصميم وإخراج ضياء ومحمد، و"العاصفة" لوليم شكسبير وهى تجربة إخراج جماعى قدمها ستة مخرجين، للمشاركة ضمن العروض المصرية المرشحة لتمثيل مصر فى مسابقة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته القادمة. ويقول "خالد جلال" مدير مركز الإبداع، إن العروض المسرحية التى يتم إنتاجها من خلال الدارسين بالورش التدريبية التى ينظمها المركز استطاعت الحصول على عدد من الجوائز المهمة فى المهرجانات المسرحية التى تشارك فيها، كما قدم استديو الممثل أكثر من موهبة متميزة خلال الفترة الأخيرة!!

تأتأ وكعبوش

يكتبها : طارق راغب

يرسمها : عبدالرحمن عبدالبارى











ناصر عبد المنعم: أنا ابن مسرح الدولة وأقدم عروضى فى أى مكان

يمتاز بهدوئه وثقته بنفسه، ربما هذا ما ساعده على أن يخط لنفسه أسلوبًا خاصًا به، جعله يفتح نافذة مصرية جديدة تطل منها الشمس، لاقتأص ثلاث جوائز فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ليكون، بذلك، أول مخرج مصرى يضع المسرح المصرى على الخارطة الدولية، تحتشد عروضه بالحياة، وتعبر بعمق عن مصرية خالصة، وهذا ما جعله يستحق أن يكون من أهم مخرجى المسرح المصرى الآن ولهذا سألته:

متى وكيف اكتشف ناصر عبد المنعم نفسه مخرجًا؟

فى الجامعة وهذا سؤال مهم، لأن الجامعة هى مكان لتفريغ الطاقات الإبداعية ؛ فلولا التشجيع والمناخ الملائم لما كنت مخرجًا. وأنا كنت أدرس فى كلية "الآداب" ،وفى مسابقة فى الجامعة اسمها الاكتفاء الذاتى، وهذه مقصود بها أنها إبداع طلابى خالص فى كل مفردات العملية الفنية... المهم قدرت أقنع مجموعة من أصدقائى أن أكون أنا المخرج وكان، أصدقائى هم "صلاح عبد الله ، أحمد كمال، عبلة كامل" «وسابولى نفسهم» ونجحت التجربة... المسألة باختصار أن الجامعة تضع الطالب وجهًا لوجه فى تحد مع العملية الإبداعية، ومع نفسه.

لماذا يختصر كثيرون مشوارك الفنى فى «الطوق والإسورة»؟

ده مش صحيح، ويمكن لأنها فتحت سكة فى المشهد العالمى، لكن أنا اشتغلت «أيام الإنسان السبعة، ورجل القلعة، وناس النهر، وخالتى صفية والدير، ومساء الخير يا مصر» وعلى فكرة ده عرض مهم قوى لأنه قدر يحقق أرقامًا عالية وامتدت فترة عرضه على مدار ثلاث سنوات فـ "ازاى؟!!" «يبقى الطوق والإسورة» «هو كل مشوارى» ده مشروع «رجل القلعة» كان همى أنا وتوفيق عبد الحميد منذ كنا طلبة وعرضناه فى عام 1993 ومازال يعرض حتى الآن فى 2007 وهناك من المسرحيات..المهمة أيضًا ولم تأخذ حقها "طفل الرمال" التى عرضت " 15 يومًا" فقط. ومش عارف ليه؟!!

هل لديك مشروعى فنيى تسعى لإنجازة ؟

مشروعى الفنى بشكل عام هو الجدل مع التراث فى قالب مختلف، وذلك من خلال مسرحة الرواية، أنا اشتغلت على عبد الحكيم قاسم، ويحيى الطاهر عبد الله، والطاهر وطار، وحجاج أدول، وبهاء طاهر وغيرهم..

ثلاثة وجوه

هل يملك ناصر عبد المنعم ثلاثة وجوه؟

إزاى... أنا لا أتلون ولا أحاول أن أداهن أى شخص.

ما أقصده هو الطرق المتبعة فى العمل فأنت تعمل فى القطاع العام والخاص والثقافة الجماهيرية.

أنا مخرج مسرح يعنى فى أى مكان هاعمل مسرح، يعنى أنا عملت أربع تجارب فى القطاع الخاص وقدمت مجموعة من القضايا المهمة، قدمت مسرحية عن عالم الغجر فى محاولة لفهم هذ العالم الغريب، وقدمت مسرحية "كوكب ميكى" عن العولمة و«ثورة الشطرنج» عن حقوق المرأة... ومعظم النقاد مثل المرحوم نبيل بدران، والمرحوم أحمد عبدالحميد كتبوا عن هذه العروض لدرجة أنهم قالوا إن ناصر عبد المنعم يقدم عروض مسرح الدولة فى القطاع الخاص والمقصود هنا احترامها لذوق المتلقى وعدم الإسفاف والابتذال.

واشتغلت فى الثقافة الجماهيرية مع الفرقة القومية بدمياط، واشتغلت أعمال لـ «على سالم» و"محمد الشربينى" وعلى فكرة أنا ابن مسرح الدولة واتربيت فى مسرح الطليعة، وأزعم أنى أحد الذين ساهموا فى بنائه وأنا طالب مع "سمير العصفورى".

أليس هناك اختلاف واضح بين مسرح القطاع الخاص ومسرح الدولة على الأقل من الناحية الإنتاجية؟

طبعًا المسألة فى القطاع الخاص مريحة، لكن علينا أن نكافح من أجل تقليل البيروقراطية فى مسرح الدولة "علشان العملية تمشى".

لماذا انفصلت عن المؤلف نبيل خلف؟

مفيش انفصال ولا حاجة ، أنا ونبيل عملنا أربع مسرحيات وكلها كانت ناجحة، وأنا كمخرج من حقى أشتغل مع أى حد، ونبيل مؤلف من حقه يشوف مخرجًا آخر و وارد أن نعمل معًا فى المستقبل.

نجم وفيفى

كيف ترى مسرح الدولة الآن فى عهد محمد نجم وفيفى عبده؟

بصراحة أنا انزعجت حين قرأت اسميهما، وانزعاجى نابع من شيئين :

أولاً: فكرة الجودة والمستوى.

ثانياً: «إزاى" إذا كانوا تعثروا فى القطاع الخاص وكان لهم دور مهم جدًا فى تعثره، هذه وجهة نظرى، لكن هناك وجهة نظر أخرى مبنية على ما أسمعه عن إيرادات "نجم" فى إسكندرية... يبقى شىء كويس إذا كان بيقدم عرض كويس... بس أنا للأسف لسه ما اتفرجتش على العرض علشان أقدر أحكم.



هل هناك خلاف بينك وبين "عمرو دواره" بسبب مسرحية ناس النهر؟

أبداً وهذا لم يحدث .. عمرو عمل «ناس النهر» بالهواة على ما أعتقد ، وأنا اشتغلت بعده فى مسرح الدولة، وعمومًا ده نص منشور... وأنا عملت فى إطار مشروع حول قضية أهل النوبة إللى عمرها 70 سنة.

ما هو تقييمك الآن للمسرح الحر؟

المسرح الحر الآن "ماشى فى سكتين" هناك ناس مهمومة بجد ومؤمنة به، وناس تانية مؤمنة، "بالسبوبة" وأتمنى من الفرق الجادة أن تنأى بنفسها حتى يصنعوا مستقبلاً حقيقيًا للفرق الحرة.

وفى اعتقادى أن المسرح الحر لابد أن يتلقى دعماً من الدولة، هذا من حقه ؛ أو على الأقل توفر له الدولة نوعًا من الاحتضان وهذا لا يعنى، أن الدولة تفرض وصايتها عليه، وعلى صندوق التنمية أن يقوم بهذا الدور، ويتبنى مشاريع لهذه الفرق لمدة زمنية محددة تتراوح بين سنة وثلاث سنوات بإنتاجية متوسطة، فهذا حق المسرح الحر على الدولة، والدولة"مش بتمنّ عليهم".

التجريب مطلوب

ماذا لو تكررت تجربة "محمد نجم" و "فيفى عبده" مع آخرين ونجد مسرح الدولة "انقلب" لمسرح خاص؟

لا أظن ذلك وفى اعتقادى أن د. أشرف زكى يسير طبقًا لتصورات، وهذه محاولة لعمل رواج لمسرح الدولة، وأنا شايف إن التجريبى مهم ولكن فى حدود ما يتطلبه مسرح الدولة وإلا يبقى كلامنا كله عبث.

كلام مهم

وهنا انتهى الحوار ولكن ناصر عبد المنعم استوقفنى قائلاً:

"استنى" أنا عندى كلام مهم عايز أقوله.. على فكرة نهوض المسرح المصرى مرهون بتطوير العرض والخشبات، وللأسف مفهوم التطوير عندنا محصور فى دهان الحوائط وشكرًا.... المتفرج من حقه ييجى ينبهر، ودى على فكرة مسألة مصيرية فى تقديرى،

لإن " احنا هنفضل متخلفين طول ما خشبات مسرحنا متخلفة».

حاوره: محمود مختار



التمثيل التلقينى
Wing it

هو اعتماد الممثل في أداء على ما يقدّمه له الملّقن اعتمادًا يكاد يكون كاملاً؛أى لايتم الاعتماد فى ذلكعلى الذاكرة، التى يفترض استيعابها للدور.

فهد الحارثى: غياب المرأة عن المسرح السعودى لن يمنعنا من ممارسته

هو صاحب تجربة مغايرة فى المسرح السعودى، يمارس الفن المسرحى من خلال ورشة مسرحية بالطائف، كما أنه يكتب المسرح والشعر والفن التشكيلى، حينما تتحدث معه تشعر أنه وهج ملتبس بالفن والفكر، حدثنا عن المسرح السعودى وعن تجربته وبحثه عن الهم الإنسانى بحثًا عن قيمة ودور المسرح، إنه الفنان المسرحى والكاتب فهد الحارثى.



■ حدثنا عن تجربة الورشة عندكم؟

– تجربتنا فى ورشة العمل المسرحى بجمعية الثقافة والفنون بالطائف تنبع من خصوصية تكوينها، ومن عشقها للمغامرة وإيمانها الشديد بمسرح الفعل الثقافى، وبالصورة البصرية للعمل المسرحى.

■ ماذا عن عمر هذه التجربة؟

– لدينا تجربة مستمرة منذ سنوات، طموحها تكوين المسرحى الناضج الملم بأدواته المسرحية، وطموحنا الوصول إلى مسرحى يؤمن بفكر وقيمة ودور المسرح.

■ إلى أى مدى وصلت التجربة؟

– مارسنا التجربة، ومازلنا، كنا نذوب فى تفاصيلها إلى درجة العشق، تنامت داخلنا، وتماهينا معها.

■ كيف كان ذلك؟

– كانت التجربة واضحة بالنسبة لنا، وكانت قناعتنا بها كبيرة وفيها حرصنا على تأهيل أنفسنا بشكل جيد، مارسنا التدريب، عملنا فى مختلف أشكال ومدارس المسرح، ثم انطلقنا إلى التجريب، وقد دفعتنا أدواتنا لممارسة الفعل المسرحى القادر على تحويل البسيط والعادى إلى فعل مدهش.. إلى فرجة بصرية.

■ فى أى عناصر المسرح كان تجريبكم؟

– جربنا فى النص، والإضاءة، وفى ممارسات العمل الفنية حتى وصلنا إلى اختصارات مفيدة للعمل المسرحى بشكل عام وقد تأثرت بنتاج التجربة مجموعة كبيرة من فرق المسرح السعودية، ولم يكن التأثير بسيطًا، بل كان فى شكل ومضمون ما يقومون بتقديمه.

■ وهل استمرت هذه الفرق فى نشاطها المسرحى؟

– من كان صادقًا وواعيًا لما يقوم به واصل الطريق بخطوات نقدرها، أم من قلد دون وعى فإنه توقف لكننا فى الحالتين حاولنا أن نوجد حراكاً مسرحيًا فاعلاً ومؤثرًا داخل جسد المسرح السعودى.

■ ما هى الموضوعات التى شغلت التجربة مسرحيًا؟

– خضنا فى عدد كبير من الموضوعات، لكن الأهم هو الهم الإنسانى الذى طغى على ما عداه من موضوعات فهو بمثابة المادة الخام التى يسهل عليك التعامل معها.

■ لكن الاشتغال على الهم الإنسانى يعد شيئًا صعبًا وعصيًا؟

– نعم، قد يصعب على الكاتب أن يتناول همًا إنسانيًا دون أن يكون معايشًا له ومتفاعلاً به، من هنا فقد حاولت أن أمسك بتجربة ثرية فى مجال التأليف وعبر تراكم الخبرات من خلال البحث فى النفس الإنسانية وقراءتها بطرق فنية.

■ وهل حقق ذلك البحث نجاحًا على المسرح؟

– أعتقد أن أعمالى قد حققت شيئًا من النجاح الذى جعلنى مقتنعًا بقدرتها على تحريك الساكن وكان يسعدنى دومًا تفاعل المتلقى البسيط الجميل مع هذه الأعمال كنص.. والتفاعل الجيد للمسرحيين والنقاد مع هذه الأعمال.

■ إذن أين المسرح السعودى؟

– المسرح السعودى موجود ومتواجد رغم هذا الغياب.. والمشكلة فى تصورى لا تكمن فى هذا الغياب بل فى تضخيم هذا الغياب وجعله سببًا لتوقف حركة المسرح وذبولها.. كلنا يعرف أن المسرح بدأ دون امرأة وأن المسرح العربى عانى طويلاً من هذا الغياب.. ولكن المسرح لم يتوقف عند هذا الحد... ودعنا ننظر بصدق وموضوعية لموضوع وجود المرأة فى المسرح العربى.. هل وجودها كان فاعلاً كما ينبغى.. ومؤثرًا كما هو مطلوب أم أنها لا تزال تعيش فى هامش هذا المسرح فى الغالب.. ومازال الرجل هو المسيطر كاتبًا ومخرجًا وممثلاً..

نعود مرة أخرى لنقول إن عدم وجود المرأة فى المسرح لا يمكن أن يكون عائقًا حقيقيًا للمسرح السعودى وأن تواجدها فى الحياة كعنصر فاعل هو المهم.. ووجود المرأة السعودية فى داخل الحياة الاجتماعية السعودية فاعل ومؤثر وحقيقى وليس مزيفاً.. ولا أعتقد أن عدم وجودها هو انتقاص منها أو من المسرح.

■ وماذا عن مشاركات المسرح السعودى عربيًا؟

– هو أكثر ظهورًا من السينما.. ولديه مشاركات مهمة جدًا فى المهرجانات المسرحية العربية فى القاهرة وتونس والمغرب والأردن وسوريا ودول مجلس التعاون، حقق الكثير من الجوائز فى مسارح الهواة ومسارح الجامعات وحتى فى مجال مسرح المحترفين، المسرح السعودى لم يعد غائبًا عن الخارطة المسرحية العربية وأصبح منافسًا يقدم تجارب مهمة تستحق أن ت شاهد وتدرس وأتوقع أن الأمر إذا سار فى هذا الاتجاه الإيجابى المادة سيكون للمسرح السعودى كلمة تستحق أن تسمع.

■ ما هى أسباب التراجع فى رأيك؟

– الأمور مرتبطة ببعضها البعض بشكل متداخل فما يحدث فى السياسة ينعكس على الاقتصاد وما يحدث فى الاقتصاد ينعكس على الثقافة.

وبالتالى المشهد الثقافى العربى هو عبارة عن انعكاسات لما يحدث حوله من محيطات.

هناك حالة من التقزم والضعف والتغنى بأمجاد مضت، هنالك دور هش جدًا يقوم به المثقف والأديب والفنان العربى ليس بصفة مطلقة ولكننا نتكلم عن ظاهرة عامة.. المثقف يريد من السلطة كل شىء ولا يريد أن يكون هو ذلك الشىء الذى نريد ويريد.

■ كيف تضع توصيفًا للأزمة؟

– هناك أزمة حقيقية فى اعترافنا بعضنا ببعض.. البعض لا يزال يعيش فى أزمة الستينيات.. والبعض لا يزال يعيش فى أزمة الغرب والبعض ليس لديه أزمة ويريد أن يصنع من نفسه أزمة له وللآخر.

فى تصورى أن مشهدنا الثقافى يعيش أزمات كبيرة معظمها من صنعه هو.. هو يصنعها ويقدمها لنا فى قوالب كثيرة متعددة والأمر يحتاج بالفعل إلى مراجعات متعددة حتى نصل إلى مشهد ثقافى مقنع فقط.. وليس منتجاً وفاعلاً ومؤثراً.. لأن تلك المرحلة ستأتى عندما يشعر المثقف والفنان العربى بقيمة ما يقدمه وما يعطيه.. وما يمكن أن يساهم فيه.

■ تكتب المسرح والشعر وتمارس المسرح ألا يعوق ذلك نمو موهبتك فى اتجاه واحد؟

– ليس هنالك صراع حتى يتغلب بعضى على بعضى أكتب وأمارس كل ما أعتقد أنه يمثلنى.. فى داخلى شاعر يتلذذ بالكلمة وفنان تشكيلى يعجب بالصورة ونحات يذوب فى تفاصيل عمله وموسيقى يعشق ومسرحى مغرم بكل جزئيات العمل المسرحى.

كتبت الشعر وأخفيته داخل كتابى المسرحى.. وكتبت القصة ووضعتها داخل نصى المسرحى.. ولدى الآن مشروع روائى لا أعرف أين أضعه.

لكن كل هؤلاء ساهموا فى تكوين فهد الحارثى المؤلف المسرحى ودعموا خطواته فلهم منى ومنه الشكر على ما قدموه له.

حاوره: محسن العزب

● الممثل الشاب «محمود على» عضو فرقة السويس للعروض التجريبية شارك بالتمثيل فى العرض المسرحى «الإنكشارية» الذى قدمته الفرقة فى فعاليات مهرجان سمنود المسرحى للفرق الحرة مؤخراً، محمود من الأعضاء القدامى بفرقة السويس التجريبية وشارك مع مخرجها «محمد الجنايني» فى مسرحية «البرش بيضحك ليه» أول عروض الفرقة.

هذه المهرجانات المسرحية .. وجوائزها

قبل أن تسألوا عن جوائز المهرجان .. اسألوا عن فائدة المهرجان نفسه!

الحدينى: استعينوا بفرق أجنبية لنعرف كيف يعالجون مشاكلهم على المسرح

المنتصر بالله: ما تضيفه المهرجانات هو تجميعنا.. وبعد ذلك لا شىء

عايدة عبد العزيز: أهم ما فى المهرجانات هو لقاءات الفنانين

فهمى الخولى: مخرجو هذه الأيام لا يهتمون بالممثل - وإنما يهتمون بأنفسهم فقط



■ المنتصر بالله

■ فهمى الخولى

حفل نهاية المهرجان – أى مهرجان – هو الذى يستأثر بالاهتمام ففى هذا الحفل تعلن الجوائز ولا يخلو الإعلان من مفاجآت، وما بين الأضواء وترقب الجمهور والمشاركين يعلو الصراخ وينفجر التصفيق، تنطلق الآهات وتسيل الدموع.. تحيات وتلميحات وغمز ولمز ثم خروج إلى الكاميرات والميكروفونات للحديث مع الإعلام عن شعورك بعد أو قبل فوزك بالجائزة!!

وينسى الذين تستأثر الجوائز باهتمامهم الأمر الأهم... وهو المهرجان نفسه فليس هذا هو كل ما نريده من مهرجاناتنا ولم يسأل أحد عن الفائدة التى أضافها المهرجان للحركة المسرحية... نريد عروضاً تلد مخرجين وممثلين يبدعون مسرحا ذا قيمة قبل أن نطلب أو نطالب بشفافية قرارات لجان التحكيم وإعلانها لأسباب اختيار مفاجآتهم المسماة بالجوائز:

الفنان محمود الحدينى يرى أن المهرجانات تكون مهمة مع استضافة عروض أجنبية، فعندئذ نطلع على شكل جديد للمسرح وأفكار جديدة وتقنيات جديدة ويستفيد مخرجونا الشبان من مشاهدتها.. ولكنه يشدد على أن المهرجانات إذا لم تقدم عروضا مبدعة بها شىء جديد فلا داعى لها !!

الحدينى يطرح إمكانية أن يستضيف المهرجان القومى للمسرح فرقًا عربية أو أجنبية بما لا يتعارض مع مهرجانات أخرى، فمثلاً من الممكن استضافة فرقتين من المسرح اللاتينى أو المسرح الأسيوى أو الأفريقى أو استضافة أفضل الفرق من مهرجانات دولية مثل أدنبرة أو أفينيون، ويكون ترشيحها عن طريق الملحقين الثقافيين بالسفارات المصرية هناك؛ حيث يتم اختيار الفرق الفائزة و توجيه الدعوات إليها.

ويضيف الحدينى: إن احتكاكا كهذا مفيد فى التعرف على المشاكل التى تهم المواطنين هناك وكيف يعالجها مسرحهم، ويقول إن كل لجنة لها أن تضع المعايير التى تناسبها وهى مختلفة من لجنة إلى أخرى، فهناك معايير للنص ممن يرون إعلاء قيمة الكلمة، وهناك معايير للرؤية الإخراجية ، وهناك معايير لمدى تجانس فريق العمل كله؛ إلا أنه يرى ضرورة إعلان اللجنة عن المعايير التى استخدمتها فى اختيار العروض الفائزة.. وليكن هذا الإعلان أثناء إعلان اللجنة لجوائزها.

ويعيب الحدينى على المخرجين الآن عدم اهتمامهم بالممثل على أساس مقولة التمثيل مسئولية الممثل، فهو يصف التمثيل بأنه عمل «هارمونى» وإذا لم يستطع المخرج ضبط تناغمه سيسقط عمله، فالرواية الإبداعية لابد أن يصاحبها انضباط لأداء العنصر الحى الأساسى.

وتبدأ الفنانة عايدة عبد العزيز كلامها بمهاجمة الصحفيين الذين لا يهتمون بمهرجانات المسرح قدر اهتمامهم بمهرجانات السينما، بل وبفساتين الفنانات فقط، وتقول إن مهرجانات المسرح هى انتعاش للفن، وقد ظللنا لفترة طويلة ننادى بمهرجانات للمسرح.

وتضيف إن تلاقى كل الفنانين فى المهرجانات مفيد لأنهم يطرحون تجاربهم وتستطيع أن تفهم ماذا لديهم، وتزداد الفائدة بمقدم الفنانين العرب لأنهم يتعرفون على فننا ومسرحنا وتجاربنا ويكتبون عن ذلك فى بلادهم خاصة وأن منهم من لا يأتى لمصر سوى فى المهرجانات، وبالتالى فالمهرجانات تتيح تبادل الآراء بشكل دورى منتظم.

وتقول إنها سألت **أحمد عبد الحليم** عن معايير التحكيم فى المهرجان السابق، تقصد مهرجان المسرح القومى للدورة الثانية، وقال إن د. أشرف زكى قسم لجنة التحكيم إلى تخصصات، ووضع محكما لكل تخصص مثل الموسيقى، الديكور، الرقص الإيقاعى.. وكل ذلك يكون محل نظر، وكل عمل يجمع أكبر نقاط تحكيم يفوز... ولا يتوجه المحكم للمخرج وحده؛ فالمخرج أحد عناصر العرض المسرحى وهناك عناصر أخرى كالموسيقى والسينوغرافيا وغيرها....

عايدة عبد العزيز لها رأى سلبى فى مخرجى هذه الأيام وتقول : المخرج حالياً أصبح يهتم باللمعان أكثر من اهتمامه بالعنصر البشرى معه كما أنهم باختيارهم الفتيات خريجى الإعلانات همشوا دور معهد التمثيل تماما؛ فالمخرج يريد جذب الجماهير بالفتاة العارية المدللة دون أن يستعين بممثلات يؤدين أداء عالياً.

وترى عايدة عبدالعزيز أن الإخراج التجريبى حاليا هو محاولات ولكنها محاولات لا تضيف جديداً وليس فيها أى جديد، فهم يعتمدون على الإبهار أو التكتيك والفانتازيا وهذا لا يفيد إذا كنا نريد مسرحاً يقدم ممثلين وكتابًا جيدين.

محيى إسماعيل: يجب أن تتركز معايير لجنة التحكيم فى الإبداع..والإبداع وحده

الفنان محيى إسماعيل يقول إن ما يضيفه المهرجان هو تشجيع الموهوبين على الاستمرار ثم إن المكافأة تدعمهم ولو بنسبة بسيطة، ومن المهم أن تكون معايير لجنة التحكيم هى جودة النص وجودة الفكرة وجودة المضمون، إضافة إلى وجود شىء جديد أو رؤية جديدة، وهذا ما يسمى بالإبداع.

وحول مدى تقبل اللجنة للآراء السياسية يقول إن السياسة تدخل فى كل شىء حتى لقمة العيش وجميع مسارح العالم قائمة على السياسة وتقدم مشاكل سياسية.

ويطالب الفنان محيى إسماعيل أن يكون المسرح سياسياً حتى فى القضايا الاجتماعية والنفسية.

ينبغى أن يكون المسرح هنا محرضا للسياسة لتتبنى تلك القضايا وتقوم بحلها.

الفنان المنتصر بالله : يتحدث عن إضافة المهرجان للحركة المسرحية قائلاً: هناك بالطبع إضافة هى هذا التجمع الذى يضم جميع النجوم ولكن بخلاف هذا التجمع لا أرى أن المهرجان قد أضاف شيئاً.

وعن معايير لجنة التحكيم يقول: أى معيار لابد أن يكون هو التفوق؛ أى يكون الشخص المختار ناجحاً فى عمله يقدم المسرح صح، النص صح والإخراج صح هنا يكون التفوق، ويذهب المنتصر بالله بذاكرته إلى أيام عمله بالمسرح، فيقول كان الإخراج توجيه الممثلين وتدريبهم وصقل مواهبهم وإكسابهم الخبرة والتصرف فى المواقف المختلفة، صار المخرج الآن مهتماً بالإضاءة والديكور واللوحات، يريد تقديم رؤيته من خلال ذلك وليس من خلال الممثل فترك ممثله يتحرك دون توجيه وهم يعتبرون أن هذه خطوة ولكنى أعتبرها خطوة للخلف .

المخرج فهمى الخولى يرى أن المهرجان أتاح للشباب فرصة للاحتكاك مع الكبار والرواد، وأنه يتيح تعانق الأجيال معاً من مختلف الجهات «مسرح الشركات، مسرح الجامعات ، مركز الإبداع ، البيت الفنى للمسرح......» وكل مبدع يتعلم من غيره ويعرف مزاياه وعيوبه ويصنع منافسة تخلق روحا كانت غائبة عن المبدع المصرى وتؤدى للتفوق والجودة.

وعن معايير لجنة التحكيم يقول: فى الفن لا يوجد معايير ثابتة، ولكن المعيار المستخدم غالباً هو أن يحظى العرض بأغلبية أصوات لجنة التحكيم، هنا يحدث اقتراع على العرض– أو أحد عناصره – وإن صوتت الغالبية لصالحه فاز بالجائزة، ويأخذ فهمى الخولى على المخرجين حاليا عدم تقديمهم ممثلين موهوبين، فهم لا يهتمون باكتشاف المواهب وصقلها، لا يهتمون سوى بأنفسهم ومصلحتهم الشخصية دون الاهتمام بالمسرح وتبنى قضاياه، وصار همّ كل واحد منهم أن يثبت لأقرانه أنه الأفضل والأكثر تمكناً من أدواته، وصار الواحد منهم يحاول لى عنق النص ليثبت لمن اختاره أنه مخرج عظيم.

الممثل محمود زكى يقول: إن أى مهرجان خاص بالمسرح هو تحريك للمياه الراكدة، ويجذب العناصر الشابة كما يجذب جمهورا يسمع عن المسرح فقط دون أن يشاهده، فهو الآن يقدم لهم على جميع مسارح الدولة مما يساهم فى توسيع القاعدة الجماهيرية ويجعل الجماهير ترتاد المسرح.

وعن معايير لجنة التحكيم يقول: كل مهرجان يضع لائحته الخاصة بلجنة التحكيم، وهى تختلف من لجنة لأخرى، وكل لجنة تضع المعايير المناسبة لها باختلاف المهرجان من «احترافى – هواة – تجريبى».

■ عايدة عبدالعزيز

■ محمود الحدينى

■ محمد عبدالقادر

الميتاذات مسرح مصرى جديد (1-3)

الجيل الجديد يعود إلى الواقع ويعلن القطيعة مع الأيديولوجيات

«العالم المجهول، العالم اللاشخصى، عالم قوى العولمة» ... حين جاء، بدا معادياً للذات، وللهوية القومية التى تأسست عليها تلك الذات، مما أوقعها فى أزمة «تاريخية ووجودية» معا... ومن ثم كان اللجوء الجماعى إلى «الخصوصيات» بما هى أشكال دفاعية «ارتدادية»، ناجمة عن التدهور الذى حاق بالدولة القومية....، هذه الأشكال الدفاعية على كثرتها يمكن حصرها فى ثلاث ارتدادات رئيسية – أولها: الارتداد الذى يتخذ شكلاً دفاعيا من أشكال الدولة القومية، ثانيها: الارتداد العرقى والطائفى «الدينى»، أما ثالثها: فهو الارتداد إلى الذات والواقع المعيش....

■ محمد حامد السلامونى

وهذا الأخير، تحديداً، هو ما يعنينا هنا، فقد اتخذ أصحابه موقف القطيعة المعرفية مع الماضى كله، نعم، هنا قطاع كبير من الجيل الجديد يقف خارج «الذاكرة الثقافية – بشقيها التاريخى والتراثى : الدينى والشعبى والأدبى» وكذلك الإيديولوجية المؤسسة لتلك الذاكرة – بما هى إجابات عن سؤال قديم يخص واقعًا قديما، تلاشى الآن وحل محله واقع آخر... أى أن الجيل الجديد تجاوز السرديات الإيديولوجية القديمة، بعد أن اكتشف أن لديه ما يروى عنه: «تاريخ شخصى، رغبات، ميول، إحباطات، مشاعر، أحلام، رؤى..» = «عالم داخلى»، حكمت عليه الإيديولوجيات المركزية القديمة بالصمت، فى مقابل سردياتها هى، تلك السرديات الكبرى: «التاريخية والتراثية، التى تحتم على الشعب أن يمجدها!».. هكذا، فجذور الذات، لديهم، لا تمتد إلى «الذاكرة الجماعية» وإنما إلى «الذاكرة الفردية»... وما نلاحظه هنا – هو أن تلك الذات بينما تحاول انتزاع موقع ما لنفسها، على «خشبة المسرح» مشحونة إيديولوجيًا بكل ما هو قديم ومناف للعوالم الفردية، فإن موقعها هذا لايتجاوزً هامش العولمة نفسها، لذا فالجماعات المسرحية المنتشرة فى ربوع أقاليم مصر «تلك التى تحتل مواقع هامشية فى أنظمة التمثيل التابعة للمركز الثقافى العاصمى»، تشبه كثيرًا «حركات السود وحركات الحقوق المدنية» – التى تحدث عنها «استيوارت هول»، فى أنهم ورثة تاريخ استثنائى شديد التعقيد «منغلق على هويات مضادة خاصة بهم»، ذات طابع هامشى، فردى، جزئى، مفارق للمركزى، الجماعى، الكلى... إعادة بناء الذات، هذه، تترافق مع «إعادة خلق وإعادة بناء الأماكن الخيالية التى يمكن معرفتها، فى مواجهة ما بعد الحداثة العالمية التى... حطمت هويات أماكن بعينها وامتصت تلك الهويات داخل ذلك النفق ما بعد الحداثى للتنوع».. فإعادة اكتشاف الهوية داخل شكل ما من أشكال الأصولية، يمثل إعادة بناء للأماكن «الخيالية»: التى تتميز بوجودها الإيديولوجى فى الأساس: «كالقومية العربية والدولة الإسلامية الكبرى... إلخ»، أما المكان الخيالى الذى يعيد فيه الجيل الجديد اكتشاف هويته فهو المسرح وقصيدة النثر والرواية الجديدة والإنترنت... إلخ».. إعادة تعريف الهوية هذه تنطوى بالضرورة على إعادة تعريف المسرح – ولكن ما المسرح، من منظور الجيل الجديد؟.

مسرح «الميتاذات»

هو المسرح الذى تتخذ فيه الذات من الذات موضوعاً لها .. إنه المسرح الذى تشتغل فيه الذات على الذات، فى محاولة لتقصى أبعادها. بعد تصدع الصور المعرفية القديمة «التى هى تمثل الإنسان للعالم»... عملية موضعة الذات هذه – أى تحويلها إلى موضوع للبحث – تقوم على جلاء علاقة الذات بالعالم وموقعها منه، عبر مراجعة تعريف الهوية وإعادة النظر فيما تتأسس عليه...

وإذا كانت الأجيال السابقة قد لاذت بالذاكرة الثقافية – لإعادة قراءة الماضى وترتيبه وشحنه بالمعنى. ففى سياق الشاهد التاريخى الراهن، انفصلت العلامات عن مرجعها الأصلى، وتحولت الإيديولوجيات إلى «مماثلة استعاضية – simulation» أى أصبحت أكثر واقعية من الواقع نفسه، مما أدى إلى فقدان المعنى، وبتعبير آخر «مماثلة استعاضية» – كما يقول «بودريارد» – «هى توليد نماذج من الواقع مع الاستغناء عن الأصل أو الواقع. بما ينتج عالما فوق واقعى»..

وما أعنيه هنا أن الإيديولوجيات التى اعتنقتها الأجيال السابقة، تحولت إلى علامات صارت مرجعًا لذاتها، أى أنها ظلت تتوالد، حتى ابتعدت تماما عن الأصل الواقعى – لقد حلت الخرائط الإدراكية محل الواقع المعاش!...

الجيل الجديد الذى أدرك وجود هذه «الفجوة»، قرر العودة إلى الواقع نفسه وإعلان القطيعة مع الإيديولوجيات والعلامات المنتسبة إليها... هكذا كى يملأ تلك الفجوة، ومن ثم يعيد المسرح إلى الواقع والجمهور... إلا أن مسرح هذا الجيل ينطوى على فجوة أخرى، هى ذاتها ما يتأسس عليه تعريفه للدراما – هذا وما أعنيه بالفجوة، هنا، هو أن المسافة الفاصلة بين الدال والمدلول فى العلامة اللغوية «عدم التطابق بينهما»، تمتد إلى علاقة الوعى «الذى لا يقيم إلا داخل اللغة» بالعالم، وعادة ما تعبر الدراما عن تلك الفجوة بأشكالها العديدة بـ «سوء التفاهم والتعدد الدلالى»، ومسرح الجيل الجديد يسعى هو الآخر لبلورة علاقة الانفصال بين الدال «الذات فى علاقتها بالواقع» والمدلول «الوعى بالذات والواقع»، وإذا كانت الدراما – عبر تاريخها الطويل – تعمد، عادة، إلى ملء تلك الفجوة بالأيديولوجيات المختلفة، فالجيل الجديد لا يسعى إلى ذلك، نظرًا لتخليه عن الأيديولوجيا وتبنيه لوجهة النظر، والملاحظة التى يجب ذكرها – هنا – هى أن «المماثلة الاستعاضية» – بالمعنى السابق – تعد «فجوة كبرى» فاصلة بين الوعى عامة «بما فيه الوعى الجمالى ذاته» والواقع المعاش... هذه الفجوة التهمت المسرح السائد «بما هو نموذج جمالى أيديولوجى، ينطوى على منظومة علاماتية محددة، متوالدة من بعضها البعض، فى انقطاع سافر عن الواقع الأصلى»، هذا ولم يدرك المسرح السائد إشكاليته تلك، مما أوقعه فى أزمة ظلت تتفاقم حتى أفقدته مبررات وجوده، ومن ثم جمهوره...

هذا، وقد عكف هذا المسرح على معالجة فجوة أخرى، قديمة، تنتمى لواقع قديم – دون أن يدرى أن هناك واقعا جديداً قد تخلق وينطوى بالضرورة على فجوته الخاصة به... أما الجيل الجديد، فقد استطاع أن يضع يده على تلك الفجوة الجديدة، وأن يعمل فى إطارها..

المعايير المؤسسة للمسرح الجديد:

1- النموذج الاتصالى

المعايير المؤسسة للمسرح الجديد، تجعل منه «نموذجا اتصاليا» مختلفا عن النموذج الاتصالى الذى أنتجه المسرح التقليدى «السائد».. وقد كان هذا الأخير يقوم على الفصل بين خشبة المسرح والجمهور، فما يقدم على خشبة المسرح هو عالم مسرحى كامل ومغلق ومستقل ومكتف بذاته «وهذه هى رأس القيم الجمالية المؤسسة للحداثة»، أما الجمهور فلم يكن يلعب دورا فى البنية المسرحية يتجاوز الفرجة من الخارج، وكل محاولات الإيهام «أو الحاجز الرابع» لم تكن سوى محاولات مفتعلة، لقيامها على وضع الجمهور فى موقع محدد «داخل النظام التمثيلى التابع لمركز العرض».. عملية «تمثيل الجمهور» هذه، تسمح للممثل المسرحى بلعب دور الجمهور والتحدث باسمه وفقا لنظام الإنابة» من خلال دور مكتوب، أى مدرج فى إطار خطاب ما، جاهز ومعد من قبل... وهكذا كان، «الممثل المسرحى» يؤدى شخصية ما «تمثل» الجمهور، أى أنه كان «يمثل التمثيل». ويمكن التعبير عن النموذج الاتصالى المسرحى التقليدى، بالصيغة التالية: «الحدث الدرامى (يقدم) للمتفرجين داخل علبة مغلقة»، وهى صيغة ذات طبيعة «مكانية» تتسق تماما مع مشروع الدولة القومية بحدودها الدولية والثقافية والمحلية الواضحة... أما النموذج الاتصالى، البديل، الذى يقدمه الجيل الجديد، فيقوم على الدمج «الفعلى» بين خشبة المسرح والجمهور، من خلال بنية مسرحية مفتوحة تسمح للجمهور أن يلعب دورًا أساسيًا ينتقل به من «الفرجة» إلى «المشاركة»، ويمكن التعبير عن ذلك بالصيغة التالية: «الحدث الدرامى يحدث أو يقع بالفعل فى لحظة العرض»، وهى صيغة يغلب عليها الطابع «الزمانى» نظرًا للغياب النسبى للتحديدات المكانية الوظيفية المتعارف عليها، أعنى المواقع المختلفة التى يتم توزيع الممثلين والجمهور عليها، فى إطار نظام التمثيل التابع للمركز المسرحى المهيمن. ففى ظل العولمة، بما هى تجاوز الحدود القديمة الجغرافية والثقافية ...إلخ، تنامى الشعور بحضور الزمان التاريخى الجديد، فى مقابل تراجع الشعور بالخصوصية المكانية... فى مسرحية «النافذة» – للمخرجة «سميرة أحمد» – تنظر الشخصيات إلى العالم «الصالة» – من فوق خشبة المسرح – من خلال نوافذ «أطر خشبية أو حديدية» بينما ينظر الجمهور من خلال «الإطار المسرحى – فتحة البروسينيوم»، وهكذا، فكل منهما «الجمهور والممثلين» يحدق فى الآخر، من خلال أطر محددة، «توحى بالفضائيات وبالأحرى بالشاشات يعرض كل منهما نفسه للآخر عبر شاشة ما»، الملاحظة الأساسية هنا، هى أن الجمهور بقدر ما يلعب دور «العالم» الذى تنظر إليه الشخصيات المسرحية، فإنه، أيضًا، يلعب دور «الآخر» الواقعى، بما يعنى أن «المسرح والواقع» يحدقان، كلٍ فى الآخر، هذا والأمر كله لا يعدو كونه تحديقًا فى «الذات»، فالوعى «المسرحى» يحدق فى الواقع، والوعى «الواقعى» يحدق فى المسرح، وعبر تقابل الصورتين «الذات»، مأزقها، ممثلاً فى اغتصاب «الزوجة» – التى سرق الإطار «زوجها» وتركها فى إطار وحدتها نهبا لآخرين مؤطرين هم أيضًا... وفى هذا يقول «بودريارد»: «لقد اعتدنا العيش فى عالم خيالى هو عالم المرآة، والذات المنقسمة، عالم المسرحة، والآخرين، والاغتراب، أما اليوم فإننا نعيش فى عالم خيالى قوامه الشاشة، عالم ينبنى على تداخل خطوط التماس وتناسخها، وشبكات الاتصال. حياتنا كلها أصبحت شاشات، بل أصبحنا نحن أيضًا شاشات، ومن ثم أصبح التفاعل بين البشر تفاعلا بين شاشات»....

وفى عرض «كلام فى سرى» تأليف «عز درويش» وإخراج «ريهام عبد الرازق»، يلعب أحد المتفرجين فى الصالة – دور «الرجل – الذكر» الذى يتمحور حوله الخطاب الأنثوى، الغاضب، المتمرد، ثم عبر طقس «سحرى تمثيلى»، تنهال فيه النساء – فوق المسرح – ضربًا على «دمية ترمز للرجل»، أملا فى التحرر من سلطته ... فى هذا العرض تتحول خشبة المسرح إلى مكان حميم للمرأة، مكان للبوح بالأسرار والأحلام والرغبات والهواجس «الذاتية – التى لا تتسع لها السرديات الكبرى الخاصة بالمسرح التقليدى»، أما النزول إلى «الصالة» والحديث إلى المتفرج «الذى تحول إلى مشارك فعلى»، فهو النزول إلى الواقع نفسه «مكان الخطاب الذكورى السائد»... وبذا تحطمت الحدود بين خشبة المسرح والصالة، بين المسرح كفن، والواقع الخارجى، المعاش.

وهكذا، ينتج المسرح الجديد نموذجًا اتصاليًا جديدًا، تتم فيه المواجهة بين المسرح «كوعى بالذات» وبين «الواقع»، بين الداخل السرى «المسكوت عنه» وبين الخارج المعلن «المصرح به».

2- مسرح «المركز المتلاشى»

المسرح التقليدى «السائد»، يربط بين النص والعرض، أى بين «الكلمة والصورة»، وكل منهما يسعى لإدرك (الجوهر الشكلى) للفعل – المسموع المرئى.. ولا يتورع هذا المسرح عن اعتماد (التضاد) بين «الكلمة والصورة»، أى الفصل بينهما إذا دعت الضرورة – التى هى البحث عن الجوهر الشكلى – إلى ذلك... هذا فضلاً عن أن ذلك المسرح يعتبر «التحول الدلالى – المجازى» للعلامات، أحد أهم شروط المسرحانية لديه، وهذا – فيما أرى– أحد المتطلبات الرئيسية لتحقيق فكرته عن «الجوهر الشكلى – ذى الطبيعة الوظيفية»: فالجمالى وظيفى متحول، «أى أن الوظيفى المتحول هو الذى يفرض الشكل» فى المسرح التقليدى... ولما كان – ذلك المسرح – يقوم على «المركزية»: فالنص يحتوى على مركز محدد، وكل مشهد – بالمثل – يحتوى على مركز آخر «مختلف» عن المركز الأصلى للنص ككل، وكذلك العرض، إذ يتبع نفس النهج «مما يحول العرض إلى مجموعة من الصور الجزئية المتناثرة، التى لا ترتبط – بالضرورة – بالصورة الكلية للعرض» كل هذا يؤكد أن «المركز الحقيقى» للنص والعرض – فى المسرح التقليدى – كامن فى «الخارج» وليس فى «الداخل»، أى أنه مركز ذو طبيعة «ميتافيزيقية» – فما نراه على المسرح ليس سوى التجلى الجمالى لهذا «المركز»: الذى هو تصور ذهنى سابق فى الوجود على العالم المادى «الشخصيات، الأشياء، المشاهد، الزمان، المكان، ...إلخ» وعلى هذا الأخير – وفقًا لقوانينه الخاصة والمختلفة – أن يمثل ذلك التصور، لأنه يستمد منه ماهيته... أما المسرح الجديد، فالعرض لديه تغلب عليه الطبيعة «المشهدية» المتدة... وكل ما يتضمنه من «مكان وزمان وشخصيات... إلخ» يبدو أعراضا وسطوحا لا ماهية لها ولا مركزا... دون أن يعنى هذا تخليه التام عن «التحول الدلالى – المجازى»، كل ما فى الأمر أنه يعيد توظيف هذا التحول بحيث يصب فى الصورة الكلية للعرض – لا فى الصورة الجزئية، التى لم يتخل عنها هى أيضًا بقدر ما كف عن اعتمادها كأساس للعرض، أى أنه منحها بعض الوظائف الهامشية...

وهكذا، كما فى عروض: كلام فى سرى، أوضة الفئران، حالة مخدرة، النافذة، الكونشيرتو الأخير، أربيج، سرداب طويل، الغرفة، جزيرة أكثر بعدا، قصة حديقة الحيوان.... وغيرها».

● مجموعة من شباب المسرح بمدينة الفيوم افتتحوا مؤخراً منتدى متخصصاً فى فنون المسرح على شبكة الإنترنت وعنوانه: www.masrahalfayoum-yoo7.com وتتنوع مواده ما بين أخبار المسرح المصرى والعربى وعروض المسرح بالفيوم ، ويرحب الموقع بنشر المقالات المسرحية ويقوم بتحريره « إسلام بشبيش وعمرو حسان وأحمد عوض وأحمد جمال».

أهل السينوغرافيا بناة المعمار الدرامى

تأتى القيمة الجمالية لأى مكان من طريقة تنظيمه وتخطيطه، والديكور جزء من هذا التنظيم. كما أن المعايير الجمالية التى يمكن من خلالها الحكم على هذا المكان تأتى من الإنسان وتعود إليه لأنه مركز كل شىء.

والديكور المسرحى يضم روافد كثيرة من فنون وتصميمات وتقنيات ورؤى.. وليس ضروريا أن يقوم بوظيفة تحديد المكان وتوابعه، بل هو معادل أو مقابل مرئى للحدث أى يتحول به المكان إلى مكان درامى. كما أنه مجموعة العناصر المادية التى تحمل طرزاً أو زخارف مرسومة. بوصفها بيئة العرض، ويقصد بالزخرفة المفهوم الفنى الذى يشير لمكان الحدث، كما أنها جزء من المفهوم العام للسينوغرافيا المسرحية مع الملابس والإضاءة والعمارة والحركة والصوت فى فضاء العرض.. وقد اجتمعت الآراء على تعريف للسينوغرافيا بأنها تنسيق الفضاء والتحكم فى شكله بغرض تحقيق أهداف العرض... الذى يشكل إطاره الذى تجرى فيه الأحداث... ويضم هذا الفن الشكل الداخلى للبناء.. وكذلك الديكور، واتسع هذا المفهوم فانتقلت السينوغرافيا إلى الفضاء العام كما أنها تمتلك العديد من الوسائل الفنية التى تمكنها من تلبية الاحتياجات العديدة للدراما الحديثة.. وتسعى إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمسرح والمتفرج وهو الشمول المسرحى Theatre of Totality.

وهى بذلك فن جامع بين الدراما وعلوم الاتصال وفن التصوير والنحت والضوء.. كما أنها تشمل تصور الديكور مع الملابس وطبيعة الفضاءات المختلفة.

ومن الصعب فصل مفهوم السينوغرافيا عن مجموعة المفاهيم العامة فى حياتنا المعاصرة ومجموعة الروافد التى تتعلق بها.

ويأتى هذا المفهوم بشكله الجديد مسايراً المعرفة العالمية وسيل المتغيرات المتسارعة التى نعيشها الآن. فقد ابتعد المفهوم عن التزيين والرسم والمنظور والخرائط بشكل حرفى ومهنى.. وأصبح يميل إلى الظاهرة النفسية والعضوية التى تربط بين العرض واستقباله وكذلك تعريف العلاقة الهندسية والمسافة بين خشبة المسرح والصالة، وبالتالى هندسة ومدلول هذه المسافة نفسها، ومفهوم بنية وتنظيم الفضاء المسرحى ، وهذا التنظيم للفضاء هو تنظيم إبداعى لمجموعة العلاقات التى سيتم إبداعها وتتجاوب مع المتغيرات فى ربط العرض جماهيرياً ونفسياً.. وكذلك ارتباطها بالتيارات الفكرية والفنية ولا تنفصل عن الثقافة والقدرة التخيلية والمهارية لمبدعها مما يحقق الجانب الوظيفى Functional الذى يتفاوت معناه بتفاوت الهدف. والعرض فى ضوء ذلك واقع جديد لا يشبه الحياة، تحتويه السينوغرافيا بالمهارات والفضاءات وكذلك مكان الجمهور ومنطقة العرض فى علاقات مرئية.

■ د. نبيل الحلوجى

ولا يوجد فضاء مسرحى يمكن أن نطلق عليه أنه فضاء متكامل أى أنه لا يمتلك كل إمكانيات العرض فى داخله، ولذلك يبدأ دور معمارىّ الفراغ الدرامى وهم السينوغرافيون، ويعمل هؤلاء المبدعون مع المخرجين من نقاط البداية التى تمثل مركز دائرة قابلة للاتساع والتماس مع نقاط أخرى.

وكما تقول باميلا هاورد Pamela Ho-ward : يلقى المخرج مساعدة كبيرة من معلومات السينوغرافى من نص ومن حيث شخصياته وسياقه وفهمه للممثلين وقدرته على تقديم الدراسات المعززة للإخراج.. فالسينوغرافيون معماريو الفراغ الدرامى جزء من الإخراج، فهم يتعاملون مع منطقة العرض حيث يجب أن يكون وفقاً للون وتركيب الكتابة لفراغ الخشبة أو الصورة البصرية للعمل، وعلى سبيل المثال فإن الالتقاء والتعاون، ووجهات النظر التى تبادلتها مع العديد من المخرجين المبدعين فى عروض كثيرة قدمناها للمسرح المصرى أثمر عن التخطيط الابتكارى. ففى عرض "جلجامش" الذى قمت بتصوره السينوغرافى مع المخرج الكبير أحمد زكى فى قاعة لا ملمح لها إلا أنها مستطيلة وحولت إلى مكان سحرى ذهب إليه الجمهور. هذا الجمهور ذهب من خلال السينوغرافيا إلى أزمنة الأسطورة، فالسينوغرافيا راوٍ بصرى حسى مكون من المرئى مع المسموع وهو شأن عرض سيمفونية لير مع المخرج انتصار عبد الفتاح وكذلك عرض "فصيلة إعدام" و"الزفة الكدابة" مع المخرج ابن جيلى «محمد عمر» برؤاه الجديدة المبدعة فقد بدا المكان من خلال السينوغرافيا - وأقصد هنا القاعة التى قدم فيها العرض - مجرد إطار بنى خصيصاً ليحتوى العرض ككائن حى، فقد اخترعت المكان المسرحى كى يقدم رؤية تسير فى اتجاه لابد وأن يكون صحيحاً وهذا ما كان مع المخرج المتجدد أشرف فاروق فى عرض "حدوتة ملتوتة" وعرض "الإمبراطور جونز" وكذلك المخرج ناصر عبد المنعم فى عرض «أيام الإنسان السبعة» وعرض «الأم شجاعة» للمخرج عمرو قابيل، فقد تنوعت الفضاءات التى قدمت فيها هذه العروض وكان التعاون مع هذه الكوكبة المميزة هو الذى حول، التفاهم إلى إيجاد رؤى ثرية، فالتفاهم الجيد بين المخرج والسينوغرافى هو القادر على تحقيق ما يعجز عنه السحر، فالإخراج مع الفهم الكامل للسينوغرافيا هما وحدة حيث إن الإخراج من خلال ذلك هو الرؤية التى يشترك الجميع فى خلقها للعرض بعد أن تم الاتفاق عليها.

كما أن مجموعة الممثلين الذين قدموا الشخصيات التى حولت بدورها الفضاء إلى كائن معاش وأكسبت هذا الفضاء سبب وجوده فالشخصية تمتلك قوة لتحويل وحشة الفضاء - أى فراغه - إلى عالم مرغوب فيه، ويعمل السينوغرافى على معمارية الجسد حين يبنى الزى الذى يعطى للممثل الحامل للشخصية مفاتيح أخرى تأكيدية لبناء تلك الشخصية وأكثر من يستخدم هذه المفاتيح هو الجمهور الذى وجد العرض من أجله، ويتوقف الفهم لهذه المفاتيح على ثقافة الجمهور البصرية والجمالية والفكرية.

والشخصية بملابسها بوصفها قيمة سينوغرافية تشكيلية متحركة والتى يؤديها الممثل من أقوى العناصر فى الفضاء المسرحى لأنها من خلال الفعل والحركة مع الملابس التى تتحول إلى امتداد الممثل فى هذا الفراغ كجلد ثانٍ له.. وحين نرى الملابس والأفعال فإننا نتعاملُ مع تخطيط متحرك فى فضاء تنمو أبعاده إلى أكثر من الثلاثة أبعاد التى تعنى المجسم والمتعارف عليها من طول وعرض وارتفاع.. بل تتوالد بالحركة أبعاد أخرى كثيرة وأقواها الطاقة والزمن. إن هذا الزمن فى إطار المفاهيم السينوغرافية لأمر محير من ناحية أنه يرتبط بتوظيفه، وهل هو زمن الحدث والحكاية ومنطوقها أم هو الزمن الموضوعى، وهل هو الإيقاع وهل يمكن لمسه أم إدراكه معنوياً. إن كل عرض هو إجابة خاصة عن هذه التساؤلات بدءاً من المجال المادى لمنطقة الحدث والذى تم تجهيزه بهذا العنصر المهم والذى لا ينفصل عن المكان.

وكما يقول جان - بيير تريفو "Jean Pierre Triffaux" يصبح زمن الممثل زمناً ملموساً عندما يصير الخير مادة.

ولكى نجسد الزمن فإن على العمل جعل اللحظات والمدة الزمنية مرئية بشكل ملموس، وبإعطائه شكلاً ظاهرياً أو إشارياً أو حتى صورة بها خداع لتشكيل الملموس من خلال الطاقة فى الحركة والصوت.

انظر :

السينوغرافيا اليوم: مجموعة مؤلفين.

اتجاهات المسرح المعاصر: أحمد زكى.

أبحاث فى الفضاء المسرحى: مجموعة مؤلفين.

ما هى السينوغرافيا: باميلا هاورد

المفاهيم الجديدة فى سينوغرافيا العرض : نبيل الحلوجى.

المخرج البرواز

كثير ممن دخلوا مجال الإخراج من منازلهم، وممن حملوا على صدورهم لافتة الأكاديمية أيضا، يعتقدون أن العمل المسرحى خلقه الله من أجلهم وحدهم، ويجب أن يأتى العرض على هواهم. ونسوا ما تعلمناه فى (ألف باء المسرح) من جماعية الفن المسرحى.

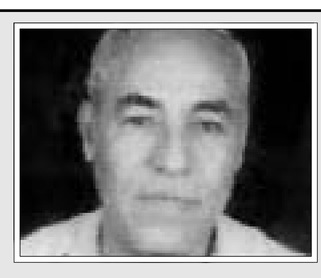
المخرجون إياهم فى مصر، وخاصة فى مسرحنا - مسرح الثقافة الجماهيرية - أعطوا لأنفسهم الحق فى إعادة صياغة جهد الآخرين على هواهم. فالذى نفهمه أن مهمة المخرج المسرحى هى إدارة العناصر المشاركة فى العرض إدارة فنية تنتج عرضاً مسرحيا. وهذا بالطبع يحتاج إلى تأمل ودراسة وثقافة، لكن هؤلاء تيسيرا على أنفسهم واستسهالا واستهبالا يضعون أمامهم (برواز) به صورة عرض تخيلوه قبل قراءة النص، يريدون تقديمه للناس. وفى سبيل تحقيق هذا التصور، يقومون بلىّ هذا الذراع، وقطع هذا الطرف، وتضخيم ذلك الساعد، ليتسنى لهم وضع كل عناصر العرض داخل هذا البرواز المتصور للعرض.

لا يهم إن كان المؤلف يريد أن يقول شيئاً، بل لا بأس أن يأخذ المخرج من كلام المؤلف ما يناسب البرواز ويشطب الباقى، ولا يهم إن كان المؤلف يريد أن يقدم عمله باللغة الفصحى باعتبارها أكثر حيدة كلغة فنية، فالمخرج لا تقل له على الفصحى (اقلب يا جدع.. احنا هنفتحها كُتّاب) أنا شايف العرض بالعامية. وقد يرى فى عنوان النص المسرحى - عتبة النص المسرحى الأولى والذى اختاره المخرج بمحض إرادته ثقل دم لا يريحه فيقوم بتغييره بما يتناسب مع (الموضة).

والمدهش أن هذا السحل الإجرامى لعمل المؤلف المسرحى يمارسه المخرج البرواز ليس فقط على صغار الكتاب بل على جميع كتاب العالم، ابتداء بوليم شكسبير حتى درويش الأسيوطى!! دون أن تحرك إدارة المسرح لا حاجبا ولا رمشا. ودون أن يتحرك الكاتب إلى فعل شىء لأنه ليس أمامه من سبيل.

نعم القانون يحمى حقوق المؤلف، ولا يعطى لأحد الحق فى التعديل أو الإبدال أو الحذف إلا بموافقة المؤلف، نعم هذا على الورق، لكن المذبحة تجرى أمام أعيننا جميعاً مؤلفين ونقاداً وإداريين على المستويات كافة.

لقد رأيت أحد أعضاء لجنة من لجان متابعة العروض، يقوم بإحصاء عدد الراقصين والممثلين على خشبة المسرح أثناء العرض، ليتأكد من مطابقة العدد لما هو مثبت بأوراق العرض، ولم أسمع عن عضو لجنة قرأ النص المسرحى قبل مشاهدة العرض ليتفقد جريمة المخرج الحاضر فى حق المؤلف الغائب.



■ درويش الأسيوطى

لماذا لا يكون بين درجات تقييم العروض درجة تخصص لمدى التزام المخرج بالنص الذى وافق على إخراجه؟ بل إنى أطالب أن يوقع المخرج إقرارا بالالتزام بحقوق المؤلف حتى يفكر المخرج البرواز كثيرا قبل أن يقدم على إقامة مجزرة لنص لا يتسع له بروازه.

ولماذا لا يتحرك اتحاد الكتاب ليوقف مهزلة عقود الإذعان وبرواز المخرجين؟.

مسرحيات نجيب محفوظ المنسية

فى 30 أغسطس الحالى يمر عام كامل على وفاة الأديب الكبير نجيب محفوظ، وجريدة مسرحنا تحاول أن تلقى الضوء على جانب من إبداع نجيب محفوظ لم يحظ بالاهتمام الكافى من جانب النقاد، وهو كتاباته المسرحية، ونعنى بها المسرحيات التى كتبها نجيب محفوظ مباشرة للمسرح، لا المسرحيات التى أُعدت عن أعماله الروائية وقدمت على خشبة المسرح. نجيب محفوظ لم يكن يصدر مسرحياته فى كتاب منفصل، بل كان يضمها إلى نهاية مجموعة من قصصه القصيرة فى كتاب واحد، مما أعطى انطباعا للقارئ أن القصص هى المتن وأن المسرحيات مجرد هامش، أو أن القصص هى الأصل وأن المسرحيات مجرد تابع، وقد أثر ذلك على تلقى تلك المسرحيات فلم تلق الاهتمام النقدى الكافى من النقاد، ولا الالتفات الذى تستحقه من القراء. كتب نجيب محفوظ سبع مسرحيات، نشر خمس منها فى مجموعة تحت المظلة وهى مسرحيات «يميت ويحيى، التركة، النجاة، مشروع للمناقشة، المهمة» ثم نشر مسرحيتى " الجبل ، الشيطان يعظ" فى مجموعة «الشيطان يعظ».

فى البداية نحن لا نعرف بالضبط تاريخ كتابة هذه المسرحيات بالتحديد، لكن من المعروف عن نجيب محفوظ أنه كان يكتب خلال أشهر ثلاثة فقط فى السنة، وبما أنه نشر مسرحياته الأولى فى مجموعة «تحت المظلة» التى نشرت عام 1969، فى نفس العام الذى نشرت فيه مجموعة «خمارة القط الأسود»، وكان قد سبقها برواية «ميرامار» عام 1967، فيمكن القول إن المسرحيات الخمس الأولى قد كتبت بين عامى 1967 و 1969، ولقد اكد نجيب محفوظ نفسه فى حديثه مع الأستاذ محمد كشيك فى مجلة الثقافة الجديدة العدد 15، أبريل 1988 أن " مجموعة تحت المظلة كتبت فى الفترة بعد حرب 1967 مباشرة حيث مرارة الهزيمة ". أما مجموعة الشيطان يعظ والتى نشر فيها محفوظ مسرحيتيه الأخيرتين فقد نشرت مع مجموعة الحب فوق هضبة الهرم سنة 1979 وبعد عامين كاملين من ملحمة الحرافيش والتى نشرت عام 1977، أى أن هاتين المسرحيتين كتبتا بين عامى 1977 و 1979.

كتابة المسرح

قبل أن نشرع فى الحديث عن مسرحيات نجيب محفوظ يجب أن نتساءل، ما السبب الذى يدفع كاتبا يكتب الرواية والقصة لمدة تربو عن الثلاثين عاما أن يغامر بكتابة المسرحية ؟!

بالتأكيد كان هناك ما يسمى بالنكسة، أو حرب 1967. ورغم أن نجيب محفوظ لم يكن يرى التجربة الناصرية هى الفردوس، إلا أنه بالطبع لم يتوقع أن تكون مصر كلها بهذه الهشاشة. النكسة إذن لم تقصم ظهر محفوظ كما فعلت مع الكثيرين غيره، لكنها بالتأكيد كانت لطمة قوية لكل مصر ولمحفوظ الذى قرر أن يقف ليعيد النظر فيما يحدث حوله. وتزامنت هذه الوقفة مع مرحلة من مراحل محفوظ الفكرية والأدبية والتى اتسمت بطرح محفوظ لأسئلته الكونية الكبرى عن الموت والحياة، عن الدين والعلم، عن العدل والحرية والسعادة، مرحلة روايات السمان والخريف والطريق والشحاذ، وعمّق ذلك من اتجاه كان دوما موجودا فى أعمال محفوظ وهو مزج العام بالخاص والفلسفى بالواقعى والكونى بالمحلى.

يعرف محفوظ بالطبع أن المسرح يسمح بالتحام حى مع المشاهدين، وتفاعل بين الخشبة وبين الصالة، هناك أيضا فى المسرح فعل جمعى وهو الفرجة، وكل هذه العوامل المفقودة فى فعل تلقى الرواية أو القصة عن طريق القراءة شجعته على خوض التجربة، ويبدو أن محفوظ أراد أن يلقى بنفسه وأدبه وفكره بين الناس، يعرض أفكاره عليهم مباشرة، محاولا زرع الأمل فيهم، ودعوتهم لرفض اليأس والخنوع، فلجأ للمسرح، لكن ذلك لا يعنى أبدا أن يتنازل محفوظ عن نظرته الكلية للعالم أو يتنازل عن فلسفته التى يؤمن بها، أو رمزيته التى تمنحه حرية الحركة والقدرة على القول فى وقت صعب فيه البوح. ولا يعنى كذلك أن يوجههم أو يسقط فى فخ الدعائية والمباشرة، فقرر أن يضع قناعا التجريد والرمز ليهرب بهما من المباشرة ويستطيع طرح أفكاره بقوة على المسرح.

بالتأكيد كان محفوظ يود الاستفادة من الحركة المسرحية القوية التى كانت تمر بها مصر فى هذا الوقت، فإذا كان بعض المسرحيين قد أعدوا قصصه ورواياته للمسرح ، أليس من الأحرى الأحتفاء بالمسرحيات التى يكتبها هو مباشرة للمسرح.

يميت ويحيى

مسرحية «يميت ويحيى» تدور حول فتى تم الاعتداء عليه ووصل إلى حالة شديدة من الألم، تحاول فتاة إقناعه بنسيان الأمر برمته وأن يعيش بين ذراعيها هانئا، مؤكدة أن هذا العنف هو الذى يفسد الحياة، لكن الفتى يصمم على أن يواجه عدوه مرة أخرى، ويحاول أن يستمد القوة من أسلافه على المصطبة، ويدخل الطبيب ليشخص المرض الذى يعم البلاد، ويتدخل العملاق ليقنع الفتى بمساعدته ضد عدوه لكن بشروط أشبه بالاحتلال، فيرفض الفتى، فيقرر العملاق الذى يكتشف صلة نسب بالمعتدى أن يكون حمامة سلام، لكنه سلام أشبه بالاستسلام، لكن الفتى يرفض أيضا ويقرر مواجهتهما سويا، وحين يعتدى عليه العملاق ويدفعه تجاه المصطبة يتحرك الراقدون ويشكلون مع الفتى قوة كبيرة تواجه العملاق الذى يتقهقر أمامها.

المسرحية من فصل واحد ومشهد واحد، تبدأ من لحظة التوتر الذى يبدو على الفتاة الواقفة وحدها على المسرح تنتظر نتيجة المعركة بين الفتى وغريمه ثم يدخل الفتى مهزوما لنكتشف أزمته ونكتشف الصراع الذى يدور داخله بين رغبته فى نزال هذا الذى أهانه، وبين القبول بالأمر الواقع والخنوع، وحين نصل إلى ذروة الصراع يقرر الفتى المواجهة، ويتحرك معه النائمون.

وهذا البناء المكثف كما يعطى زخما للمسرحية إلا أنه لا يعطى الوقت والفرصة للشخصية المسرحية لكى تتطور وتبرز دوافعها وكوامنها المختفية.

تبدأ المسرحية «ص 106» بوصف للمنظر المسرحى، وهو وصف يعطى الكثير من الدلالات التى يبثها نجيب محفوظ.

" المسرح منقسم إلى قسمين. قسم أمامى وهو حوالى ثلثى المساحة وهو مضاء واضح المعالم. فى وسطه نخلة مغروسة، وفى جانب منه ساقية صامتة، القسم الخلفى مرتفع الدرجات على هيئة مصطبة، تغشاه الظلمة، وتلوح به أشباح راقدة، نيام أو موتى. الطابع طابع تجريدى."

إن التجريد هو أول وأهم سمات تلك المسرحية، والتجريد يناسب المسرحية التى تناقش فكرة قد تحدث فى أى زمان ومكان فى العالم، وتناقش أفكارا تتعلق بالإنسان بغض النظر عن الظروف التى تحيط به، وهو ما ينطبق على تلك المسرحية. ولقد نص محفوظ على ذلك صراحة وقال، الطابع طابع تجريدى، لكن ذلك لا يمنع من الإشارة للواقع المحلى بالنخلة المغروسة فى وسط المسرح، وهى نخلة لم تستخدم بعد ذلك طوال المسرحية، مما يؤكد أن محفوظ كان يقصد بها الإشارة لبيئة معينة، وهى بيئتنا العربية وكما قلنا من قبل، فهو يحب مزج العام بالخاص والفلسفى بالواقعى والكونى بالمحلى. ثم يؤكد محفوظ تجريده حين يحدثنا عن ثياب الفتاة فيقول " ثوبها يناسب الجو التجريدى حيث يصعب تحديد على أساس جغرافى وكذلك ثياب جميع من سيظهرون على المسرح " ، هو إذن يؤكد على عالمية وإنسانية القضية رغم أن مفجر تلك القضية حدث محلى وهو النكسة. والتجريد لم يكن فى المنظر المسرحى والملابس فقط، بل انسحب حتى على الشخصيات، فأسماء الشخصيات (الفتاة، الفتى، العملاق، الطبيب، الشحاذ) فى المسرحية تدل على جنس ما فى مرحلة عمرية ما (الفتى، الفتاة) أو على وظيفة ما (الطبيب) أو على صفة ما (العملاق، الشحاذ) دون أى إشارة أخرى إلى صفات نفسية أو جسدية أو ميزة تتميز بها الشخصيات عن غيرها من أبناء جنسها، مما يؤدى إلى أن الفتى هو أى وكل فتى، والطبيب هو أى وكل طبيب والشحاذ هو أى وكل شحاذ. ولا يعنى ذلك أبدا أن المسمى الوظيفى لشخصية يجعلها مثالا لهذة الوظيفة فى الواقع، أبدا، بل هى مثال لأفكار يحملها البعض من البشر أيا كانت وظيفته، وما الاسم الذى أطلق عليه فى المسرحية إلا لتمييزه عن بقية شخصيات المسرحية، حتى أن الفتاة فى المسرحية، ليست الحبيبة أو الزوجة فقط بل هى ذلك وأكثر ، يقول محفوظ «ص 106» يتقهقر شخص مندفعا بعنف، نتيجة لدفعة قوية تلقاها فى الخارج، ثم يسقط تحت النخلة مغمى عليه. الفتاة تنحنى فوقه باهتمام وتربت على خده بحنان. يفتح عينيه. ينظر إليها ثم يغمض عينيه مرة أخرى مغمغماً)

الفتى : أبى! (تربت على خده بحنان، يفتح عينيه لحظات ثم يغمضهما مغمغما) أمى! (تربت على خده بحنان، يفتح عينيه لحظات ثم يغمضهما مغمغماً) زوجتى!."

إنها تمثل الأب والأم والزوجة والحبيبة، بل وتمثل الحياة الهانئة، المستكينة بلا مخاطر، إنها الشخصية التى تدعوه لرغد العيش وهدوء البال والاستسلام.

ويمكن أن نرى فى الفتى الذى تم الاعتداء عليه أنه رمز للوطن العربى، وهو الذى يدور داخله الصراع بين الرضا بالهزيمة، ومحاولة مواجهة المعتدى حتى لو كلفه ذلك نهاية حياته.

والعملاق فى المسرحية، ذلك الذى يدعى أن وظيفته مساعدة الضعفاء والمعتدى عليهم، لكنها مجرد ذريعة للتدخل فى شئونهم، فعندما يسأله الفتى عما يريد ثمنا لمساعدته التى يفرضها عليه يجيب العملاق ص125

"العملاق : فى فترة التأهب للمعركة أحتاج لرعاية خاصة.

الفتى : مثال ذلك؟

العملاق : تقدم لى الطعام والشراب والترفيه الضرورى."

كذلك يطلب منه أن يشاركه فتاته، ويتحكم فى قراراته، وأن يعادى أعداءه ويصادق أصدقاءه، حتى أن الفتى يساله مستنكراً

" الفتى : هل يمكن أن يفعل بى عدوى أكثر من ذلك؟ "

إن هذا العملاق ما هو إلا القوى الكبرى فى العالم، تلك التى لا ترفع شعار المبادئ إلا حينما تنوى التهام فريسة جديدة. وهؤلاء النيام أو الموتى هم جموع الشعب التى تحركت فى النهاية حين قرر الفتى المواجهة، وهى التى يتوجه إليها الفتى بصرخاته كى يستنهضهم، لكنهم لا يستجيبون لصرخاته، لكنه حين يقرر المواجهة يستجيبون لفعله ويلتحمون معه. إذن فالشخصية المسرحية فى هذه المسرحية تعبر عن أفكار أو مواقف مجموعة ما من البشر، أو أمة من الأمم أو دولة من الدول، أو ذلك كله، الشخصيات واضحة الملامح النفسية والثقافية والاجتماعية، منذ بداية المسرحية تقريبا، وتبقى هذه الشخصية ثابتة لا تتطور، وقد يرجع ذلك لقصر الفترة الزمنية التى تعالجها المسرحية وقلة الحوادث التى تمر بالشخصيات، ولكن السبب الأساس هو أن الشخصيات تميل إلى التجريد أكثر مما تميل إلى الإنسان، وهذه ميزة وعيب التجريد فى الوقت نفسه. تكاتفت طبيعة البناء مع التجريد والرمزية لتجبر الشخصية على التوارى فى المنطقة الخلفية، فأتت الشخصيات إلى المسرح وهى مأزومة بالفعل، محملة بماض ثقيل، وتراث يثقل كاهلها، ومصير تُدفع إليه دون أن تدرى ما يفعل بها، الشخصيات الرئيسة فى المسرحية مفعول بها وليست فاعلة فى معظم الأحيان. وهذه الشخصيات كانت تقريبا تمثل طبقة واحدة بلا تمايز، وكلها ذات مهارات لغوية واضحة تمكنها من التلاعب بالألفاظ ، والتعبير بالكناية عما يدور داخلها مما يجعل ما تقوله قابل دوما للتأويل، مما جعل هذه الشخصيات لا تتمايز عن بعضها البعض إلا بمواقفها الفكرية. والحوار فى المسرحية هو العمود الفقرى للمسرحية، هو الذى يكشف عن الشخصيات، ويعبر عن الصراع ويربط خيوط المسرحية، والحوار لم يعبر عن الشخصيات (حيث إن الشخصيات نفسها موجودة لتعبرعن أفكار) بل عبر عن أفكار وفلسفات وأثار أسئلة عميقة، لذلك كان الحوار يبدو منضبطا لحد أنه كان غير إنسانى، كانت كل كلمة فيه فى مكانها الذى يصدر عن الفكرة لا عن الشخصية، فلم نستطع التمييز بين لغة الشخصيات ولا أن نستمتع بسلاسة ونعومة الحوار، بل كان كل همنا هو الانتباه الشديد لكل كلمة وكل جملة لنستشف الفكرة التى تحملها، حتى أنك تستطيع اقتطاع جملا كثيرة من السياق وتعلقها ككلمات مأثورة دون أن تتأثر باقتطاعها من السياق. ونهاية المسرحية تحمل موقف نجيب محفوظ من الهزيمة ومن القوى الكبرى ومن استخدام القوة للدفاع عن الحقوق، ومن الانتماء إلى التراث بنفس قوة الانتماء إلى الحاضر، والاحتماء بالتاريخ والتسلح بالعلم فى الوقت نفسه. ألا يحتاج عالمنا العربى فى هذا الوقت قراءة هذه المسرحية؟!

د. محمد طلبة الغريب

البطل
البطلة
Hero
Heroine

الشخصية الارتكازية فى القطعة المسرحية، ولأهميتها فى بناء الأحداث، فهى دائما محط اهتمام المتفرج ومثار عواطفه «الشخصية الرئيسية».
وقد يكون البطل، أى الشخصية التى تحرك الأحداث، متمثلاً فى مجموعة من الناس، أو فى إنسان، أو مكان، أو زمان، أو فكرة معنوية، إن البطولة هنا، هى العمود الأساسى الذى تدور حوله رحى الوقائع.

● المخرج عبد الحميد زكريا، مؤسس فرقة "وشوش" المسرحية، شارك مؤخرًا في فعاليات مهرجان الساقية المسرحى الخامس، بعرض من إخراجه باسم "أقنعة الملائكة" للكاتب نوتيس بريالیس، وتمثيل أحمد أسامة، محمد محمود، محمود عبد العزيز، إيناس حمدى، شرين عزت، محمد تامر.

من الأسطورة إلى عوالم الدراما والحكى الشعبى

الشاعر الذى سرقه المسرح



في حدود علمى فإن كل من تعرض للأسطورة الأوزيرية قد خفى عليه ما تنطوى عليه من مفارقة غريبة مدهشة تكاد تقلب ما عرف عن الأسطورة وشاع عنها رأسا على عقب. تتمثل تلك المفارقة فى أن إيزيس - وليس أوزوريس - هى الجوهر المنقطع النظير للنسيج الأسطورى الذى يلم أطراف الكون ويحتويه باقتدار بين جنباته، واهبًا له طعم الحياة، ومعطياً له حتمية الاستمرار فى قوة وإصرار عاتيين. إن إيزيس هى الرمز الأعلى للرحم الكونى الذى ولد العالم وأعطى له المبرر اليقينى بضرورة استشراف المستقبل غير المنظور، وبذا تصبح إيزيس اللبنة الأولى لسرمدية الزمن، بمعنى أنه بلا بداية محددة وليس له نهاية قاطعة. إنها قضية شائكة مازالت قيد بحث العلماء، وإن كانت الشواهد تكاد تجزم بسرمدية الزمن. وإيزيس بهذا الوصف هى الكائن الجمالى الأسمى والأعلى إطلاقاً، وهى بحق روح الإبداع ورقيته السحرية.

في خضم الروايات المتضاربة بشأن الأسطورة، سينصب اهتمامنا فقط على تتبع خط الصراع بين أوزوريس وشقيقه الشرير ست. والمؤكد فى هذا الإطار أن ست قد دخل فى صراع رهيب مع أوزوريس، انتهى بأن قتل الأول الثانى ثم مزقه إربا وبعثره فى طول البلاد وعرضها، أو أنه قذف بأشلائه إلى نهر النيل. وسواء أكان هذا أم ذاك فإن الشيء المثير حقاً فى معترك تلك الحوادث هو أن العضو الذكرى لأوزوريس ظل سليماً لم يصبه العطب، لكونه مشحوناً بتميمة سحرية، قادرة على إعادة هذا العضو إلى الحياة دوناً عن باقى أعضاء الجسد!. ومن ثم تنشط زوجته المخلصة الوفية إيزيس للم شتات جسد زوجها ومعشوقها، بمساعدة أختها نفتيس. ولم تتمكن إيزيس من إعادة محبوبها إلى الحياة كلية، لكنها تمكنت من إعادته إلى الحياة بالقدر الذى يكفى لمضاجعتها لتحمل منه طفلها حورس.

ولكون الطابع الأسطورى الرمزى يتغلغل ويتشرب تماما هذه المسألة، فإنه من الحرى بنا أن نكون أيضا على نفس هذا المستوى المجازى المحض حتى لا يصيبنا الشطط. وأول شيء سنضعه نصب أعيننا هو ذلك العضو الذكورى المعجزة الذى ظل قادراً على أداء مهامه بقدرة قادر، من خلال جسد لا هو بالحى ولا هو بالميت، وعلى هذا الأساس اعتبر أوزوريس رمزاً كونياً للخصوبة والنماء والتجدد إلى أبد الآبدين!.

وبعيدا عن الانبهار والانفعال الزائدين، ألا يحق لنا أن نتساءل: ما هو الدور الذى لعبته إيزيس فى هذه اللعبة الكونية؟ هل هى مجرد امرأة تحتوى الوعاء الكونى الذى استقبل بذرة الرجل مجازا فكان أن أنجبت منه طفلهما حورس؟!.

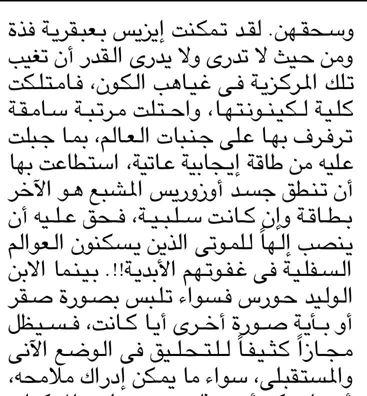
أتصور أن الفلسفة ستكون الهادى إلى سواء السبيل، وعلى نحو أخص فلسفة الفن التى ستضفى على هذه الإشكالية أبعاداً ملموسة، تمسك بلب الحقيقة الغائبة إلى حد بعيد.

علينا قبل أى شيء أن نفرق تفريقاً حاسماً بين الجماع والإبداع. ولا مراء أن جوهر الجماع كونه فعلاً بيولوجياً غرضه استمرار النوع وحفظه من الانقراض . هل قام أوزوريس بهذه الوظيفة وإن يكن حتى على المستوى المجازى الأسطورى؟!.

الإجابة بالقطع لا.. فمن قامت بتلك الوظيفة لكن فى نسق له خصوصيته الفائقة هى إيزيس بعد أن قلبت وعكست اتجاه جميع المقاييس الكونية الكامنة فى البنية الأسطورية. عندئذ سنكون قد اقتربنا حثيثاً من مفهوم الإبداع فى أعلى وأروع تجلياته، خلافاً للجماع حتى لو كان كونياً!!.

لا مندوحة أن الإبداع قضية خطيرة خاض فيها كل الفلاسفة والمفكرين على اختلاف توجهاتهم ومشاربهم، بدءاً بأرسطو وربما قبله، حتى تستمر الرحلة إلى منظرى الحداثة وما بعدها وما بعد بعدها، ومن الجائز جداً أن لا تنقطع مسيرتها إلى أن يرث الله الأرض بمن عليها!. وأتصور أنه سيلمع داخل تلك المتاهة تعريف الفيلسوف وعالم الجمال الإنجليزى «روبن جورج كولنجوود» حيث استطاع أن يتصيد بحنكة عالية - وليس فى الماء العكر - جوهر المسألة وصاغها فى بساطة مذهلة.

يتصور كولنجوود أن الإبداع ما هو إلا صورة خيالية محضة ترتسم بكافة أبعادها فى الذهن والعقل المبدع، وأنها - أى الصور الخيالية - تختلف برمتها (وهو الشيء الأخطر) عن التجسيد المادى الملموس لتلك الصورة على هيئة قصيدة أو مقطوعة موسيقية أو رواية أو لوحة، أو أى نوع كان من أنواع الأعمال الفنية. مثلا السيمفونية التاسعة الكورالية لـ «بيتهوفن» هى بالأساس - بوصفها إبداعاً - النوت الموسيقية والإيقاعات التى تصورها الفنان فى ثنايا عقله المبدع وقبل أن يخطها تأليفاً موسيقياً على الورق، وبالضرورة قبل أن تتجسد فى نسق مادى ملموس من خلال العازفين على هيئة سيمفونية يتلقاها المستمعون فى حفلات الكونسير، إذ إن ذلك التجسيد المادى، سيولد بالضرورة صورة مغايرة فى ذهن المتلقى ترتبط أيضا بمقدرته على التخيل وتوليد صورة من صورة. وبذا يكون كولنجوود قد كشف لنا فى صياغة بليغة وإن كانت واضحة كل الوضوح، تعريفاً جامعاً مانعاً لطبيعة الإبداع وكيفية تلقيه، فقاطع وحاصر بذلك أى سفسطة قد تثار أو أى لجاجة ممجوجة قد تطفو على السطح.



■ مصطفى خورشيد

وإذا عدنا إلى إيزيس وتأملناها عن كثب لوجدناها تمثل الإبداع فى مستواه الخيالى المحض. لقد كانت فى موقف عصيب غاية فى المأساوية، حقاً لملمت نثار جسد زوجها الممزق ونفخت فيه من روحها بما يجعله قادراً على الإنجاب، برغم أنه الحى الميت، ومن ثم ولأن الكون قد وهبها القدرة على التخيل، ولكونها أصبحت مؤهلة ومسئولة عن استمرار الحياة، فقد لجأت إلى خيالها المبدع ومن خلاله رسمت وخططت فى ذهنها صورة مجردة لشاب جميل يدعى حورس سيكون الملاذ الآمن لاستمرار الحياة وتدفقها المتوالى دوماً حيال آفاق المستقبل. وهكذا شرعت فى العمل من خلال جسد الرجل، بالضبط مثلما يمسك المؤلف بالقلم لكى يخط روايته التى اعتملت قبلا فى ذهنه، ولننتبه أن الإبداع هو ما اعتمل فى الذهن وليس ما خط على الورق!.

هنا نكتشف اكتشافاً مدهشاً غاية الإدهاش، مؤداه أن إيزيس بالمحتوى السابق تعد أول معول هدم لما أصبح يعرف بـ (مركزية القضيب)، وهى المركزية التى ناصبها العداء نقاد النظرية النسوية فى النقد، خاصة ما يطلقن عليه (الهراوة القضيبية الكونية)، بوصفها الصورة الرمزية التى تستخدم لضرب النساء وسحقهن. لقد تمكنت إيزيس بعبقرية فذة ومن حيث لا تدرى ولا يدرى القدر أن تغيب تلك المركزية فى غياهب الكون، فامتلكت كلية لكينونتها، واحتلت مرتبة سامقة ترفرف بها على جنبات العالم، بما جبلت عليه من طاقة إيجابية عاتية، استطاعت بها أن تنطق جسد أوزوريس المشبع هو الآخر بطاقة وإن كانت سلبية، فحق عليه أن ينصب إلهاً للموتى الذين يسكنون العوالم السفلية فى غفوتهم الأبدية!!. بينما الابن الوليد حورس فسواء تلبس بصورة صقر أو بأية صورة أخرى أيا كانت، فسيظل مجازاً كثيفاً للتحليق فى الوضع الآنى والمستقبلى، سواء ما يمكن إدراك ملامحه، أو ما يمكن أن يمثل نبوءة حبلى بالممكنات كافة.

ومن ناحية أخرى فإننا سنكتشف اكتشافا مدويا يكمن بخيلاء فى الأسطورة الخالدة. إن الجسد الميت الحى هو التجسيد بالغ السحر والروعة لما اشتهر فى عشرينيات القرن العشرين بـ (قطة شرودنجر الحية الميتة)!!. وهى باختصار شديد تجربة غاية فى الإثارة قام بها عالم الفيزياء النمساوى «شرودنجر»، بين فيها أن القطة التى احتواها وحبسها داخل صندوق قد تعرضت لإشعاع قاتل قد ينجم عنه موتها وقد ينجم عنه العكس، أى أنها قد تكون حية وقد تكون ميتة فى نفس الوقت، طالما أن أحداً لم يفتح الصندوق لكى يعرف على وجه اليقين حقيقة وضع القطة، إذ إن فتح الصندوق يخل بالمعادلة الموجية التى اكتشفها شرودنجر والحافلة بكل الاحتمالات وهو ما مهد مع تجارب أخرى عديدة لاكتشاف (مبدأ عدم اليقين) الذى يسرى فى كل مناحى الحياة. وغير خاف بطبيعة الحال المحتوى المجازى الذهنى لهذه التجربة، التى يستفاد منها عدم قدرتنا على التوصل لكنه الحقيقة مطلقا، وكل ما يمكننا التوصل إليه هو سيَّال لا ينقطع من الاحتمالات. وتلك هى خطورة الأسطورة الخالدة إيزيس وأوزوريس.

وإذا تساءلنا ما الذى تميزت به عوالم نجيب سرور، بوصفها عوالم نابعة من ذهن شاعر تلبس كلية بالمسرح، أو بالعكس مسرحى تلبسته حتى النخاع روح الشاعر؟!.

سنلمس فى المحل الأول أن نجيب كان نجيبًا حينما توفر على دراسة وتعمق كل الأساطير المصرية وبخاصة إيزيس وأوزوريس، واستطاع أن يتمثلها ويقطرها فى ثنايا ذهنه ووجدانه بعبقرية فريدة فى نوعها، لدرجة أنه ابتلعها ابتلاعًا بضراوة مخيفة، كما يبتلع الثعبان فريسته ببطء وتلذذ وأناة. وعلى نفس المنوال ابتلع غمار الحكايات والقصص الشعبية، الفخ المنتشر فى ريف مصر من أقصاه إلى أقصاه. كما استطاع ابتلاع التراث الشعرى العربى فى عصوره كافة. وأخيراً وليس آخراً هضم وتشرب تراث المسرح العالمى فى مختلف تجلياته، ومن ثم عندما كتب دراماته الشعرية كانت ذات مذاق ونكهة مصرية حريفة.. حارقة وملتهبة. متأججة بهموم المواطن المصرى الذى عانى وما زال عصوراً متوالية من الاستبداد والقهر وصراعًا مستميتًا ومميتًا مع قوى الغدر والظلام والاستلاب فى أعتى صورة يمكن تصورها أو من غير الممكن تصورها، لكن فى بساطة متناهية وشاعرية نادرة ورهافة حس لا مثيل لها.

ونجيب فى كل هذا كانت الأسطورة الأم الخالدة إيزيس متراثية له متهادية.. تسبح وتنشر غلالة رهيفة، ليس كالأشباح المحومة ككابوس يطبق فوق الأنفاس، لكن بوصفها الروح المصرية المنطلقة الباحثة بدأب لا يكل عن النور الكامن فى غيبوبة الكسل والسلبية والتخلف وانعدام المنطق. لذا كانت المرأة هى الملكة المتوجة بحق فى كل أعماله، بوصفها الفيض الزاخر الكامن فى أعماق إيزيس الروح الخالقة المبدعة التى تفرد جناحيها إلى أقصى حدود امتداداتها بحبور وشغف وعشق لا يدانى على ربوع الوطن، باعتبارها - أى المرأة - الموطن الأصلى للخلق الرفيع ومنبعه الأزلى. المرأة عند نجيب قد تكون بمثابة مرآة محدبة ينظر البشر خلالها فيرون صورتهم، وقد تضخمت وبانت مفاصلها بخطوط حادة حاسمة، فكأنه يحطم عمداً قواعد المنظور مثله مثل بيكاسو وصولا لتشويه دينامى يجسم غرائبية الواقع وغرقه فى بحار التدليس والغبن. وفى أحيان أخرى قد تبدو المرأة حينما ننظر إلى عينيها بصفة خاصة، فإذا بالعينين تستحيلان إلى مرآتين متوازيتين تجسمان لا نهائية الخداع والخيانة وسيادة طوفان الفوضى المزروع داخل جنبات طبقة حاكمة، بينما الناس غافلون لاهون يطحنهم ويشغلهم هاجس لقمة العيش التى تكاد تقيم أودهم. إن المرأة هنا هى خلاصة مركزة للضمير الحى اليقظ والحاضر دوماً فى مواجهة تيار عارم ينعدم فيه المعنى لكونه محاصرًا بغابة كثيفة موحشة حافلة بكل أنواع الشرور والآثام.

يشير «جيمس برستيد» - فى كتابه العمدة (فجر الضمير) - إشارة بليغة إلى أقدم صراع عرفه العالم القديم، وتمثل فى الصراع الروحى والعقلى الذى نشأ فى أحضان وادى النيل بين أتباع المذهب الشمسى الذى كان يعتنقه رجال البلاط الملكى وكهنة الحكومة وبين ديانة الشعب التى تسرى فيها المعتقدات الشعبية لديانة أوزير، كما يتضح من متون الأهرام. ولعلى أضيف هنا أن هذا الصراع بهذا التوصيف يعد أول صراع طبقى عرفه التاريخ بين أرستقراطية حاكمة أخضعت كهانة الدين وسخرته لتحقيق مآربها، وبين حركة شعبية قوية للغاية استلهمت روح إيزيس التى لا يمكن بحال هزيمتها، مما صبغ فى نهاية الأمر متون الأهرام بصبغة أوزيرية.

الجميل فى الأمر أن شاعر المسرح نجيب سرور قد تأمل بذكاء فنى شديد تلك المسألة ملياً، فوجد أنها تكاد تنطبق تماما على تاريخنا المعاصر، فإذا كان هناك صراع عقلى وروحى خاضه وعاناه سكان وادى النيل الأقدمون الذين ترسموا الديانة الشعبية الأوزيرية المشبعة بروح إيزيس والمغزولة بأنفاسها، فإنه هناك فى عصرنا الراهن صراع مرير.. خطير ووحشى نشب بين الإنسان المصرى وقوى ظلامية استولت على مقادير الأمور ونصبت أتباعها كسادة استطاعوا بمعاونة الاستعمار وأذناب ودهاليز السياسة أن يسوسوا الشعب المصرى بالحديد والنار وأن يطحنوا عظامه بعد أن يأكلوا لحمه، وكأنهم كمثل الملك «وناس» الفرعون المتوحش الذى تحكى عنه الأساطير حكايات تعود إلى عصور ما قبل التاريخ الموغلة فى القدم، حيث اعتاد فى تلذذ شيطانى مخيف أن يأكل لحوم آبائه وأمهاته وأن يتغذى بأحشاء الآلهة، فيلتهم كبار آحاد الأجلاء منهم (أى أرواحهم) بوصفها وجبة الصباح، بينما متوسطو الحجم منهم لوجبته فى المساء وصغارهم فى العشاء، والأخطر أن المسنين من الرجال والعجائز من النساء كانوا الوقود الذى يشتعل تحت القدور التى تحوى كل ما لذ وطاب من اللحوم البشرية وغير البشرية من لحوم الآلهة.. فالأمر سيان؟!!.

إنها لا شك صورة سيريالية أوردها «برستيد» على هيئة قصيدة نظمها خيال غرائبى شيطانى وصل إلى أقصى مداه. بيد أنه إذا كانت تلك الصورة مشكوك فى صحتها - كما يؤكد برستيد - فقد أصبحت حقيقة واقعة فى عصر نجيب سرور، لذا واجهها بحسم لا يكل وجبروت لا يدانى، موجها لها سهامه النارية، ومسلطا عليها وابلا من قنابل نيتروجينية أشعلت حربا ضروساً بينه وبين أزلام الظلام من محترفى السياسة الذين تلبسوا بأردية ثورية ممزقة ورثة، فحقت عليهم لعنتهم التى أمرضت جسده وفتكت بعقله، فاختفى من عالمنا حقاً، لكن صوته الرنان تغلب عليهم. فكان يصدح ولم يزل. لقد أدرك نجيب أنه ليس فى حضرة صراع ميتافيزيقى غير معلوم كنهه، بل هو فى مواجهة صراع مادى ملموسة ومدركة جذوره، فشهر تجاهه سيف فنه الملتهب، فمثل بحق ظاهرة استثنائية فى قلب الثقافة المصرية المعاصرة.

مسرحنا

السنة الأولى - العدد السابع - الاثنين 2007/8/27



الإسكافى فى فراغ المسرح القومى

صبحى السيد

أن تجلس على مقعد المتفرج مستسلماً لعرض مسرحى من فصلين؛ مسألة تستحق النظر والتأمل، ما بالك لو كان عدد الممثلين يفوق الخمسين، وهناك مشاهد عديدة ومناظر متباينة الزمن والخيال لألف ليلة وليلة، وحركة دائبة فى حيز خشبة المسرح القومى صاحب التاريخ العريق، بالرغم من أنه، فنياً، عبارة عن صندوق يمثل خشبة مسرح ذات عمق وحائطين يميناً ويساراً، فهو بلا كواليس تسمح باستيعاب هذا الكم الهائل من الديكور والممثلين، بل زاد الأمر تعقيداً ووضع آلة تصوير سينمائية متحركة (كرين) على نفس الخشبة و«شاريوه» متحركًا عليه كاميرا للتصوير أيضا.

كل هذا الزخم فى مساحة محدودة تشير فى بادئ الأمر إلى الدقة والصرامة التى اتبعها خالد جلال ليقدم عرضاً رشيقاً «الإسكافى ملكا» خفيف، الظل عميق الأثر، وهو ما يدعو لتأمل تشكيلاته البصرية فى هذا الفراغ القومى.

استهل العرض بلوحة لشهريار وشهرزاد فى مقدمة المسرح صاغ حازم شبل هذا المنظر من عامودين إسلاميين يميناً ويسارًا، وحائط يتوسطه نافذة عربية وأمامها مخدع بسيط، فى تكوين بسيط ونمطى متماثل (سيمترى) ربما لأنه تصوير لأحد المشاهد (داخل الفيلم السينمائى) فالمنظر لا يحتاج إلى الإيهام الكامل، بل الإشارة إلى مكان المشهد فى أبسط صوره وبأسلوب واقعى زخرفى واضح، وهو ما علق عليه (الإسكافى – شهريار) فى الفواصل بين المشاهد – أنه بحاجة إلى المال ليسدد ما عليه من أقساط؛ لذا فقد اضطر للتمثيل مع مخرج مبتدئ... هنا يكون المنظر متضامناً مع هذا المضمون، أما أن يحمل المنظر مضامين أخرى أكثر عمقاً وتفاعلاً؛ فهذا النوع من التشكيل البصرى لا يبلغ الجوهرة الحقيقية، وإنما هو يركن إلى بر الأمان وتحقيق المطلوب فحسب، ودخول كاميرا التصوير من الصالة إلى قاعة المسرح ومشاركتها للمشهد، أحدثت تأثيراً طليقاً حرر هذا الثبات فى المنظر وأحدث إيقاعاً بصرياً أكثر بهجة، كما أضافت المرآة المحاطة بلمبات الإنارة يمين ويسار المسرح للمنظر قوة؛ إذ وضع حجرة الممثل داخل المنظر ووضع عليها ستاراً أشبه بستار المسرح ليقتنص بها المخرج، و معه الممثل البارع ماجد الكدوانى لحظة تأمل نافذة إلى أبعد ما تطرحه البسمة، ومثلت هذه اللحظة الخاطفة الدقيقة رابطاً جاذباً يؤهل للتواصل والتشويق.

ليتوالى الحدث ويمل شهريار كالعادة، ويرغب فى السياف الذى يخلصه من ملل شهرزاد، إلا أنها تلقى عليه ما يثيره وأن هناك رجلاً إسكافياً له ما ليس لشهريار، ذلك الإسكافى يؤديه ماجد أيضاً، وهنا تبدو براعة الدخول من الحكى إلى القصة ذاتها لننتقل إلى المشهد التالى برابط غنائى استعراضى لضياء ومحمد، وهما حقيقة فى هذا المشهد قد تسللا برشاقة ودقة جمالية متفاعلة مع الصورة البصرية، خاصة وأن الحركة بدأت على أجزاء تتكامل تباعاً حتى يتحرك المسرح كاملاً طيعاً، وفى إطار يضيف للمنظر تكوينات بصرية متغيرة ومتعددة، علاوة على استبيان موقع الإسكافى بين العامة فى ليلة العيد هذه، وأنه متوج بينهم لسماحته وحبه لهم وتقديمه العطاء لكل الناس.

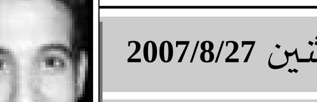
وقسم حازم المنظر لمجموعة محلات تعبر عن السوق أو الميدان، يتوسط المنظر دكان الإسكافى وهو عبارة عن حذاء كبير ملون باللون الأحمر ومزينة فتحة بابه بأحذية صغيرة وبجانبها دكان الحلاق وهو أيضا على شكل مقص ودكان على شكل چوال الحبوب وآخر للعطارة على شكل جراب عطارة وآخر لنجار على شكل منشار وجاكوش ووكالة طرشى على شكل برميل للمخلل، وقد لجأ حازم إلى هذه الأشكال غير النمطية لسببين: الأول أنه داخل الحدوتة، والثانى للتمهيد غير الواقعى، ولكن هذا الأسلوب الكاريكاتورى «الفانتازى» الذى يعتمد على المبالغة وإشارات مباشرة لنوعية كل دكان يجعلك تكتفى بالضحك دون التفكير فى أبعد من ذلك، ولم يكتف بالإشارة المباشرة بل كتب على كل دكان اسمه ليتفق المنظر بصريا مع الإطار الاستعراضى دون التعمق فى أبعد من ذلك، خاصة وأن العرض برغم تملكه للكوميديا إلا أنه لم يتخل عن مقولته الأساسية فى الفساد وانتقل به من المحلى إلى العالمى وكيف تتحكم الأنظمة الكبرى فى مقدرات شعوب بأكملها وتمنحها البهجة واللون وهما إكسير الحياة.

وبدا المنظر قد صمم بأسلوب يختلف عن المنظر السابق له، بينما احتفظت الملابس بأسلوب واحد بالرغم من تعدد مستوياتها، فقد ذهبت إلى الإطار العربى القديم من عباءات وعمائم منها المطرز و منها السادة، ولكنها توحى بالعرب خاصة أيام الجاهلية، وهو نفس الخط الذى انتقل إلى جزيرة النعاس، وإن تخطى إلى صدر الإسلام، بينما شهريار فقد تدخل التصميم فى كثير من المبالغة فى الثراء بالرغم من اللون الداكن؛ وذلك يرجع إلى اختيار الخامة الملائمة الموشاة بالقصب بنسب لا تؤذى العين، أما زى شهرزاد فبالرغم من تصميمه المميز إلا أن اللون المستخدم فيه أفقده كثيراً من تميزه وجعله فاتراً لا يرقى إلى حجم شهرزاد محركة الأحداث فى حيوية ودهاء ورشاقة، فقد كان لونها بلا شخصية مميزة على خلاف شهريار بلون قوى يؤكد شخصيته القادرة على البطش بها.

لجأ المخرج إلى استعراض القطط وأفرد مشهداً كاملاً لإحداها بعد الاستعراض الرشيق ليشير إلى أنه بدأ الدخول إلى عالم الخيال و(الفانتازيا) عالم الأساطير والدهشة والغموض لنكتشف فيما بعد أن هذه القطة هى ابنة ملك الجن، وأنها وقعت فى حب معروف الإسكافى.. ولم يحقق المنظر هذا الجو من السحر والخيال الذى يهيئ لدخول الجن على المسرح فى شكل قطط؛ بالرغم من الإشارة إلى دكان النجار الذى فيه بئر عميق بلا قرار، واختفاء صديق حميم له وسقوط المعلم الحدق فى هذا البئر وخروجه بطوق نجاة صغير، على أثر مطاردة بينه وبين معروف الذى تحداه بالأغانى والطرق طول النهار لصنع النعال، ولما يدبر له هذا الجار المشاغب تهمة السرقة ويتواطأ معه قائد الشرطة تتدخل القطة أميرة الجن لإنقاذه وتطير به فى السماء، وهنا يصنع المخرج مشهداً لكروما يوضح أنه يصور مشهداً بينما يعرض المشهد المعد على شاشة عرض (فيديو بروجكتور) فى حالة طيران فى هذا المشهد البارع لا لكونه منفذاً بدقة وإنما لمزجه بالتمثيل فى البلاتوه مع الإخراج النهائى للمشهد وهو طائر فى السحاب ليؤهلنا بهذا المزيج الفنى إلى عالم ما تحت البحار ليتألق المصمم فى هذا المنظر باحثاً عن إيهام كامل يملأ فراغ خشبة المسرح كاملاً فى منظر مجسم متعدد المستويات وبأسلوب مغاير عن أساليب تصميم المناظر السابقة، فالخيال هنا هو سيد الموقف و(الفانتازيا) بالرغم من الرمزية الصارخة فى هذا المنظر... إنه فى قاع البحر بعيداً عن الأعين ويمتلك المساحة الأكبر استراتيجيا، فمساحة المياه أضعاف اليابسة، وينطلق من أعماق البحار لبسط نفوذه على الجزر العائمة فوق هذه المياه التى هو سيدها.

ففى قصر ملك الجان أسفل المياه الذى يتلون باللون الأزرق، وأكد عليه باللون الأزرق ضوئيا، وقد تكون من العمق بمياه شكلها بدقة ونفذها على شكل تموجات المياه، ولتبدو هذه التموجات كخطوط بيضاء سابحة فى زرقة المياه، ووضع سلماً مفرغاً يرتقى عليه ملك الجن ويجعله عرشاً له، وامتد لأعلى بحيز السلم مساحة لأعلى زخرفها بألسنة لهب سوداء ووضع على جانبيها بانتظام مجموعة نجوم ليكتمل فى مجموع الشكل ضمنيا ورمزياً العلم الأمريكى، ووضع أمامه قوساً يحمل نفس التأثير لعرش ملك الجن، وبتأثير معدنى موح بالقوة والصلابة والعنف وبالغ فى السطوة والقوة بوضع أربعة تماثيل لنموذج واحد مكرر لجنى لم يراع أن هناك جناً ممثلين كان يجب أن يكمل كل منهما الآخر.. أما فى الملابس فقد ذهب إلى العصر الحديث الذى استخدم التقنيات الحديثة والرقمية فى تحقيق خيال تقدمى مخيف كما فى (ماتريكس) ليكون الصراع هنا فى قمة تفاعله، فعالم الجن بسطوته وجبروته وفولاذيته وهيمنته يتصارع مع عالم ينام ولا يمل من الملل وملون بالألوان كما فى جزيرة النعاس الصفراء، والمنظر فيها عبارة عن وحدة مكررة من خمسة أجزاء تشكل أبنية على شكل طابية عربية ولكن بسطح مائل وبلون أصفر جمعها فى ملل، المشهد بحاجة إليه، ليؤكد مدى التخلف والجهل الذى عليه أهل الجزيرة، وبسط الجان نفوذه دافعاً بوزير خائن ودراويش ملتحين يعملون لصالح الجان الطغاة أيضا والمنظر الأصفر وأمامه الملابس الصفراء قد فقد كثيراً من التباين والظل والنور لنفس اللون، كما فقد كثيراً من الإيقاع التشكيلى والجمالى الذى يحتاجه البعد الأسطورى، أما فى المنظر التالى وعندما يعالج معروف الأميرة بنت ملك جزيرة النعاس ويقاوم الإرهاب والخطر الداهم من بطش الجان بالغناء والعمل والفن متمثلاً فى غذاء العين باللون، تزدهر الحياة وتدب فى الشعب الخامل.

لنصل إلى استعراض البهجة والألوان، ويتلون المنظر نفسه من الوجه الآخر بألوان زاهية براقة تشع منها البهجة وتموجاتها حافظت على الكيان الخيالى الأسطورى... عموماً صاغ المصمم مناظر من وحدات منفصلة متصلة تتشكل وفق كل مشهد فى سرعة وخفة وفى بطء أحياناً، مشكلة لأكثر من منظر، ساعدت هذه الوحدات المتحركة على عجل وما رفع منها لأعلى على تهوية المنظر وتنفسه برئتين قويتين ساعدا المتلقى على الضحك والبهجة التى هدف إليها المخرج ليقدم وجبته الدسمة فى قالب لطيف مقبول مغلف بكوميديا صنعت خصيصاً للنقل بين المشاهد، فكان فراغ المسرح يتشكل دائماً بالمناظر التى تعدد فيها الأسلوب، وممثلين بدت خفة الظل والرقة سمة أساسية فيهم، أما أهم ما تميز به فراغ خشبة القومى فهو صياغة هذه التشكيلات البشرية المتواترة والمتغيرة من مشهد لآخر توجتها كوكبة من المبدعين لتتم المشاهد. ونصل إلى تحية إبداعية مبتكرة أكدت أن المبدع عندما يختار أسلوبًا ما ويتمكن منه، يصل به إلى الصدق الفنى، وتتكامل عناصره فيحقق البهجة المنشودة من خلال أفيش سينمائى مضىء عليه صور مبدعى العرض معلق على جدار تشكيلى لأحد المبانى لينفرج منها باب يختفى خلفه العدد الغفير من الممثلين ليقدم النجم تلو الآخر فى نسيج يفوق إيقاع العرض العام.



● عاصم رمضان.. ممثل شاب بالمسرح الجامعى بجامعة عين شمس، اشتهر بتقديمه لشخصية الجندى فى كل العروض التى شارك بها، ويقوم حاليًا بالمشاركة فى مسرحية «رسالة طير»، بجانب استعداده للتقدم لاختبارات الالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية هذا العام.

مراتى زعيمة عصابة

عرض يعرف طريقه جيداً ولا يدّعى ما ليس فيه... متشكرين!

المسرح هو المسرح أينما كان إلا أن التجربة المسرحية لا تكتمل إلا بالجمهور الذى هو عصب الحركة المسرحية والمتلقى للرسالة التى هى العرض. وحينما يدرك مرسل الرسالة «منتج وفنانو العرض» طبيعة الجمهور المستهدف تتحدد على أثر ذلك طبيعة الرسالة "العرض" وفى عروض القطاع الخاص يسعى المنتج نحو الربح وأسهل طريقة إلى ذلك تقديم الكوميديا والاستعراض فى عرض كوميدى استعراضى يفرض ذلك توليفة معينة تقوم على وجود النجم المحبوب لدى الجمهور والقادر على إضحاكه.
ولا مانع من وجود راقصة ومجموعة فتيات جميلات ومطرب وبعض الكوميديانات الأقل نجومية من النجم الأكبر أو من النجوم التى على طريق الصعود.

لكن يبقى النجاح أو الفشل رهينة منتج ومبدعى العرض بفهمهم لطبيعة جمهورهم وهدفهم من العرض نرى ذلك فى عرض "مراتى زعيمة عصابة" تأليف أحمد ويسرى الإبيارى وإخراج حسن عبد السلام بطولة سمير غانم وطلعت زكريا ونهال عنبر ومحمد محمود وغسان مطر وغادة النجار وطارق الإبيارى وسهير رجب ديكور حسين العزبى وألحان حسن إش إش، أشعار إسلام خليل. العرض يدرك هدفه منذ البداية ويسعى إليه... وهو إثارة الضحك والاستعراض من خلال خبرات مبدعيه، يدور العرض حول تيمة أساسية وهى علاقة الرجل بالمرأة معتمداً على أن المرأة دائماً تدفع الرجل نحو الخطيئة أو الانتحار بأشكال متعددة لذلك يبدأ العرض باستعراض متميز يتسم بخفة الدم ويمهد للإضحاك حيث يدور الاستعراض فى لقطات سريعة بين ثنائيات الرجل والمرأة مستعرضًا دور المرأة فى التاريخ بداية من آدم وحواء وقصة التفاحة مروراً بأنطونيو وكليوباترا وشمشون ودليلة وغيرهم، وهو استعراض غنائى يمهد للدخول فى موضوع المسرحية لنجد الزوجة "نهال عنبر" تقهر زوجها بل إنها تنصح ابنتها بألا تظهر مشاعرها أمام زوجها وتتباهى أن زوجها لم يقبلها منذ أكثر من خمسة عشر عاماً. وبذلك تتحدد أمامنا شخصية الزوجة الدكتورة المثقفة وطبيعتها الخشنة مع زوجها "فاضل فانوس المحامى" "سمير غانم" الذى نكتشف من أول دخوله مدى هذا القهر الممارس عليه من هذه الزوجة المستبدة فهو يقوم بأعمال المنزل كافة بل وتتدخل فى عمله كمحام، وترفض قضاياه مع النساء. إنها شخصية تتسم بالغيرة الشديدة مع القهر للزوج. ويكون سفرها إلى أمريكا لحضور مؤتمر هو فرصة لتنفس الزوج وتحطيمه لقيود زوجته لكنها فى نفس الوقت تسعى إلى البحث عمن يراقب هذا الزوج ويلازمه فلا تجد سوى «سيد وحوى» ابن خالتها المستقيم الذى يؤذن للصلاة فى المسجد ولتكون المفارقة هى اكتشافنا فساد سيد وحوى "طلعت زكريا" الذى ما أن يصل إلى المنزل حتى يأخذ فاضل المحامى إلى الكباريه بحثًا عن الفتيات، إذن فرحيل الزوجة المتسلطة يتيح للزوج فرصة الدخول إلى عالم آخر أكثر حرية. ويتصاعد الحدث بالدخول إلى عالم الكباريه ويتلاقى هذا العالم مع معلومة عرفناها فى البداية وهى أن هناك قضية علي أرض الكباريه يتولاها فاضل المحامى بينما الخواجة اليونانى يسعى إلى رشوته بمليون جنيه مقابل مستند أساسى فى القضية ويرفض فاضل، فى الكباريه تكون الفرصة متاحة لتطور الحدث الدرامى إضافة لمساحات كثيرة من الكوميديا وهى طريقة معتادة فى المسرح التجارى ألفناها كثيرًا، منها السخرية من الأنماط مثل الأقزام أو الأجسام الضخمة وتكون فرصة للتورية المثيرة للكوميديا المعتمدة على الإيحاءات الجنسية والسخرية من النمط على طريقة الكوميديا الشعبية التى عرفناها فى الظواهر المسرحية التى سبقت معرفتنا بالمسرح، وهو أسلوب متبع فى المسرح التجارى الهادف للكوميديا خاصة عندما يكون الموقف غير كوميدى حيث يتم اللجوء إلى كوميديا اللفظ. كذلك يكون الانتقال إلى الكباريه فرصة للربط الدرامى حيث نجد أن صاحب الكباريه هو الخصم فى القضية التى يتولاها فاضل ويتم فى الكبارية التخطيط للحصول على المستند عن طريق خطة تساهم فيها «شيكولاته» ابنة صاحب الكباريه حيث تذهب مع فاضل إلى منزله، نكتشف أنها ادعت المرض وجاء الطبيب لتتم ولادتها ويكتب الطفل باسم فاضل الذى وقع فى لحظة سكر على عقد زواج عرفى بتاريخ سابق.



ويتطور الحدث الدرامى فى الفصل الثانى عندما نصل إلى العقدة حيث وصول زوجة فاضل من الخارج فى الوقت الذى توجد فيه شيكولاته وابنها ليكون سؤال الزوجة: الطفل ابن من؟ وهو ما يذكرنا بمسرحية بديع خيرى الشهيرة "ابن مين بسلامته" لكن المؤلفين هنا يخرجان من تطور الموقف الكوميدى إلى مواقف أخرى جديدة تبعد بنا عن مسرحية بديع خيرى وذلك عن طريق خط درامى جديد حيث تتحول الزوجة فى مشهد كوميدى إلى راقصة وتترك تدريسها بالجامعة لرغبتها فى استقطاب زوجها وإعادته إليها بعد أن أعلنوا زواجه من شيكولاته وإنجابه منها وتكون الفرصة فى تقديم الكوميديا النابعة من الموقف المعتمد على المفارقات الكوميدية والموقف الكوميدى وهو ما نجده بصفة خاصة فى المشهد الاستعراضى الغنائى الذى يقف فيه "سمير غانم" الزوج بين المرأتين "نهال عنبر" الزوجة " و "سهير رجب" شيكولاته فيما يشبه المشاجرة النسائية التى هو ضحيتها لكن المشهد يتم بشكل كوميدى ساخر معتمداً تنويعات موسيقية وكلمات لأغان شعبية قديمة.

فى النهاية نكتشف المفارقة الدرامية بأن الزوجة "نهال عنبر" خططت لكشف الحقيقة واستطاعت إنقاذ زوجها بعد أن سحبت المستند ووضعت آخر مزورا بديلا له. إذن العرض يقوم فى الأساس على قوام نص متماسك له خطوط درامية وإن كانت هناك خطوط يمكن الاستغناء عنها مثل خط فلة صديقة الزوجة القصاصة بينما خط الابنة وزوجها "غادة النجار" و "طارق الإبيارى" كان فى حاجة إلى التطوير وربطه بالحدث الدرامى لما له من إمكانية فى تقديم مواقف كوميدية أخرى.

ومع ذلك يبقى الموضوع رغم بساطته وتكرار نمطه موضوعاً متماسكاً من البداية للنهاية بل ومقدمًا مفارقة غير متوقعة فإذا كانت البداية تمثل نهاية الرجل على يد المرأة فإن النهاية هنا تأتى بإنقاذ الرجل على يد المرأة.

ورغم ذلك لا نجد علاقة لاسم المسرحية مع الأحداث لكن المبرر أنها وسيلة جذب لهذه النوعية من المسرح.

ولأن الجميع يدرك هدفه نجد أن هناك ديكوراً صممة حسين العزبى يعتمد على سهولة تغيير المنظر وجماليات الصورة التى اعتمدت على الألوان المبهجة الساخنة كما فى منظر منزل فاضل المحامى حيث الألوان الحمراء والبرتقالية هى السائدة إضافة إلى جو الرومانسية من خلال القلوب المرسومة والزهور بينما يأتى مشهد الكباريه حيث يتصدر فى الخلفية سبايدر مان بلا مبرر بل ولا يعطى جماليات فى حين يعتمد المشهد الأول على موتيفات عديدة جمالية وسهلة الحركة والتغيير.

أما ملابس أشرف مصطفى فهى من العناصر المبهرة بالعرض خاصة ملابس الاستعراضات بما لها من رقة ورومانسية وتناغم ألوان خاصة مشهد مشاجرة السيدتين على الزوج وتحول الراقصات إلى فريقين لنجد الملابس تعتمد على ألوان متصارعة بين الفريقين إلا أن الواضح عدم السيطرة على ملابس الممثلين أو التفاهم بين مصمم الديكور ومصمم الملابس لأن ملابس الممثلين معظمها ألوان ساخنة بين الأحمر والبرتقالى وهى نفس ألوان الخلفية فى الديكور مما يصيب المتفرج بالإزعاج البصرى بل ويضر إيقاع العرض وبهجته.

بينما تأتى استعراضات عاطف عوض كعنصر موفق وجمالى فى العرض مستفيداً من قدرات الراقصين والراقصات ورشاقتهم وقدراتهم على أداء حركات متعددة نجح عاطف عوض فى أن تكون رقصات متنوعة وغير متكررة.

أما التمثيل فنقف عند النجم سمير غانم كعنصر رئيسى وقائد للعرض وخبرة فى عروض القطاع الخاص فهو بحسه وخبرته أدرك طبيعة جمهوره لذلك يقدم السهل الممتنع فما زال يمتلك القدرة على الإضحاك والتطور فى هذه الميزة لكن هناك ماهو أهم وهو إدراكه لطبيعته كشخصية فى مرحلة عمرية مختلفة عن السابق لذلك فاختياره للدور وشخصية المحامى والزوج المغلوب على أمره اختيار موفق يتماشى مع تكوينه الجسدى ومظهره الخارجى وعمره، لذلك نجح فى تقديم هذه الشخصية محددة الملامح مستفيدًا من قدرته على تقديم كوميديا إضافة إلى عدم تواجده طوال الوقت على الخشبة مما يتيح الفرصة لعناصر أخرى لتشاركه البطولة وتبرز قدراتها حتى فى وجوده وهو ما كان يرفضه النجوم فى السابق ذلك ما نجده فى طلعت زكريا الذى أضفى لمسة الكوميديا أيضًا على شخصية وحوى الفاسد العاشق للنساء فى الوقت الذى يعتقد الآخرون، خاصة خالته، عكس ذلك.

أما نهال عنبر فهى ممثلة ملتزمة قدمت شخصية المرأة الحديدية باقتدار بل إن تحولها إلى راقصة كان ضرورة درامية استطاعت أيضًا أن تكشف فيها عن قدرات فنية استعراضية وكوميدية من خلال جدية أدائها للشخصية وتأتى سهير رجب كمفاجأة حقيقية فى العرض فى دور ابنة الخواجة اليونانى والراقصة حيث إمكانياتها كراقصة استعراضية وكذلك إمكانياتها كممثلة استطاعت أن تلعب دور المخادعة التى توقع بسمير غانم فكانت موفقة، كذلك تأتى غادة النجار فى دور الابنة بأداء واعٍ وحضور على المسرح وخفة حركة رغم قصر الدور وهو ما ينطبق على طارق الإبيارى فى دور زوج الابنة حيث يمتلك مقومات ممثل له حضور فى حاجة إلى مساحة وإلى خبرة أكثر.

أما سيد جبر الذى أدى دور الطبيب المزيف المساعد للخواجة وابنته فى تلفيق التهمة لفاضل المحامى فهو موهبة كوميدية تستشعر خفة ظله فى تناوله للشخصية بحس كوميدى يحتاج إلى مساحة أكبر ليصل إلى مكانة أكبر فى عالم الكوميديا.

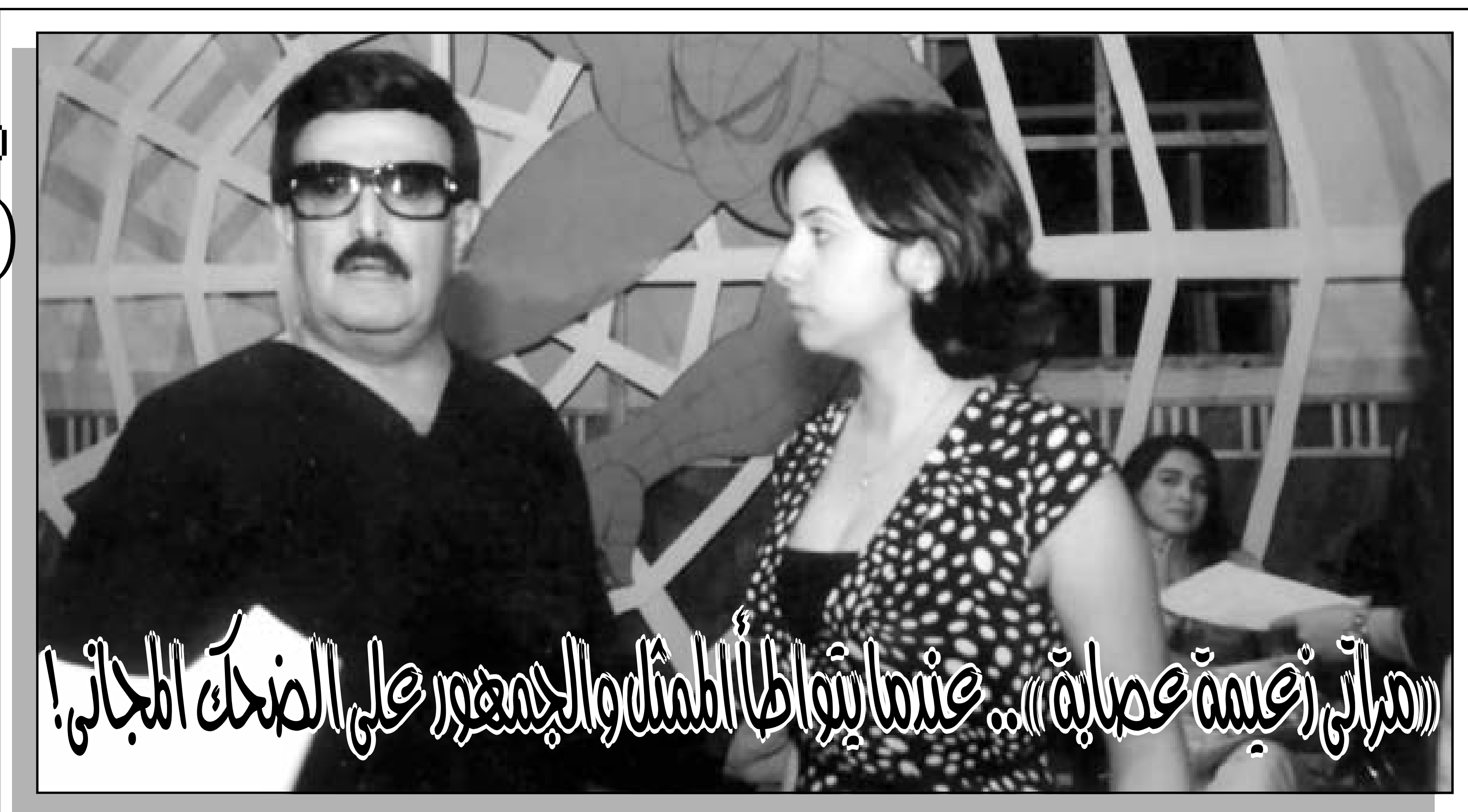
كذلك يأتى محمد محمود فى دور مدير الكباريه ومساعد الخواجة ورغم نمطية الشخصية إلا أنه يضيف إليها من خياله خاصة فى الجزء الثانى حينما دخل إلى منزل فاضل مرتديا الجلباب والطربوش محولاً الشخصية النمطية إلى شكل جديد يثير الضحك ويخدم هدف العرض.

نجح غسان مطر فى دور الخواجة الشرير النمطى أيضًا دون الجنوح إلى محاولة إثارة الضحك كذلك محمد حسين في دور وكيل النيابة وقد تميز بالحضور والثقة في الأداء رغم قصر الدور، فى حين أن هناك عناصر متميزة تمثيليًا لم تستغل مثل سحر حسن فى دور صديقة الزوجة وعبير محمود فى دور الممرضة وهما عنصران متميزان.

ولعل من مميزات العرض وجود مجموعة متميزة من الممثلين حتى فى الأدوار الثانوية، الأمر الذى انعكس على انضباط العرض وأدى إلى سهولة تحقيق هدفه بإثارة الضحك أيضًا ولزوم التوليفة التي يجيدها أولاد الإبياري، نجد أيضًا إتاحة فرصة لنمر غنائية تستغل فيها قدرات وحضور المطرب ريكو الذي أصبح يمتلك شعبية عند الجمهور وبالفعل يقدم أغنيته الشهيرة مع رقصة لإحدى الفتيات مما يعجب جمهور هذه النوعية بل ويغير إيقاع العرض وتكون فرصة للكوميديان لالتقاط الأنفاس. إن هذا العرض لا يسعى لتفجير قضايا كبرى لكنه يسعى إلى الإضحاك والربح التجارى من خلال جمهور يسعى إلى هذه النوعية ولا يريد إرهاق عقله فى التفكير فلقد جاء الجمهور إلى المسرح للاسترخاء والتفريغ الذى تفعله الكوميديا.... ويلتقى الطرفان ليحصل كلاهما على هدفه دون الادعاء أو إيهام المتلقى بأن هناك قضية كبرى.

محمد زعيمه

«مراتى زعيمة عصابة».. عندما يتواطأ الممثل والجمهور على الضحك المجانى!



عندما يريد المتفرجون الترفيه عن أنفسهم بمشاهدة عرضٍ مسرحى كوميدى فإنهم يسعون إلى ذلك بنية البحثً عن الضحك ليس أكثر !!! وفى المقابل يحاول صناع العرض الكوميدى اجتذاب هؤلاء المتفرجين ، وإغراءهم بشتى الوسائل ، ويجتهدون للتأثير فيهم عن طريق تحقيق رغباتهم وذلك بإضحاكهم ، ويعنى ذلك أن أى عرض مسرحى – مهما كان مستواه الفنى – قادر على التأثير سواء بالسلب أو الإيجاب فى المتفرجين ، ولما كان هدف عروض الكوميديا فى أغلب الأحيان هو إمتاع المتفرجين بإضحاكهم بأية وسيلة ، تنفيذاً للعقد المبرم بينهما ، فإن هذا فى حد ذاته هدف مؤثر ، المهم صدق النوايا ، نوايا المتفرجين ونوايا فنانى العرض الكوميدى .. ولا بأس إلى جانب ذلك من نوايا تسند الزير من أجل بث الحياة فى روح شباك التذاكر !!

ويشكل الفنان الكوميدى وجمهوره طرفى ذلك العقد الذى ينص على أن يقوم الطرف الأول بمهمة جسيمة وهى إضحاك الطرف الثانى ، الذى يقوم – بدوره – بمساندة الطرف الأول بالضحك والقهقهة والكركرة ، حتى ولو لم يوجد ما يدعو إلى الضحك، فقد دفع الكثير من دم قلبه لكى يضحك ، وهو مهيأ سلفاً للضحك ، فمن غير الطبيعى أن يخرج من العرض خالى الوفاض .

وكلما كان من ينتمون للطرف الثانى أكثر عدداً كلما انتشرت عدوى الضحك بينهم التى تستشرى فى بعض الأحيان ، وتتحول إلى نوعٍ من السعال الجماعى الذى يأخذ شكل الضحكات أو القهقهات المنظمة أثناء العرض بمناسبة وبدون مناسبة ، وفى أحيان أخرى تتدرج هذه الضحكات بين الخافتة والصاًخبة ، كما تتدرج تلك القهقهات حتى تصل إلى نوع من الهستيريا ، هستيريا الضحك !!!

وغالباً ما تكون تلك العمليات النفسية التى تحدث للمتفرجين فيما بينهم بسبب ما يشاهدونه من مواقف تثير الضحك لديهم ، خاصة عندما يقوم العرض الكوميدى بالهجوم على بعض العادات والأخلاقيات والعلاقات الاجتماعية ، وتصويرها بشكلٍ ساخر يعتمد على خفة الدم والظرف – وليس الاستًظراف – كما يركز العرض الكوميدى على المرح واللهو فى معالجة المشكلات الاجتماعية ، حيث تظهر الشخصيات بصورة تدعو للاستخفاف بها ، والضحك عليها ، وعلًى غبائها ، وسوء فهمها، وضعفها فى مواجهة الشر، وبالتالى تكثر ألاعيب ومقالب الشخصيات بينهم وبين بعض ، والأشرار يسعون دوماً لإلحاق الأذى بالطيبين الذين ينتصرون على هؤلاء الأشرار فى الدقائق الأخيرة من العرض ، حيث وصول البوليس للقبض على الأشرار، وعندئذ يقوم البطل الطيب بإلقاء مونولوج النهاية مؤكداً أنً هذه هى نهاية كل ظالم ، وأن المظلومين سوف يعيشون من الآن حياة سعيدة !!! الأمر الذى يمسح على الممثل الكوميدى قيمة اجتماعية أكثر من كونه مجرد آلة للترفيه ، فهو يقوم بوظيفة اجتماعية عندما يجعل الطرف الثانى يضحك علًى نفسه ، وعلى حماقته ، وسذاجته ، وهبله، وعبطه ، ....!!! بما يثير فى نفسه شعوراً بأن حاله أفضل من حال الشخصية المعروضة أمامه ، حينئذ يذهب إلى بيته وهو قرير العين ، وعلى اقتناع تام بأنهً ليس أحمق أو مغفل ... أو عبيط ! .

هذا هو القالب الكلاسيكى الذى انقرض منذ سنين من آثار الفودفيل وحفريات الفارس الفرنسيين ، اللذين كان لهما عظيم الأثر على المسرح الكوميدى فى مصر فى مطلع القرن الماضى ، وقد شكل الثنائى أبو السعود الإبيارى وبديع خيرى أهم أقطابه ومريديه .

وفى العرض المسرحى مراتى زعيمة عصابة نجد أن أبو السعود الإبيارى مازال يلقى بظلاله على أعمال ولديه الأخوين إبيارى [يسرى وأحمد] اللذين يجتهدان للحفاظ على التراث الفنى لأبيهما ، هذا من ناحية ، ومن ناحيةٍ أخرى فهما يؤمنان رغم أنهما يتعاملان مع مادة منًقرضة ، أن جمهورهما لايزال يطلبها ويبحث عنها ويبذل المال من أجلها، كما أنهما يعرفان جيداً أن الحركة المسرحية تحتاج إلى التنوع فى الأشكال والصيغ بما يتفق مع تنوع الجمهور وطبقاته ، وجنسياته ، ومن ثم لا يمكن اتهامهما بأنهما يرفعان شعار «الجمهور عايز كده» ، فهما على وعيٍ تام بأن بعض الجمهور عايز كده ، ولأنهما يعرفانً تلك البديهية فهم يعرفون متطلبات هذا الجمهور ، ومع الأسف رغم تلك المعرفة فهما يكتفيان بالنمر والفصول المضحكة المضمونة والمجربة فى القالب الذى يتعاملان معه ، مثل الشخصيات النمطية الأساسية فى كل النصوص والعروض وإن اختلفت المسميات ، حيث نجد الزوج المقهور المغلوب على أمره ، والزوجة الغيورة المتسلطة، والشرير، والمتسلق، والراقصة والطبال والمطرب الشعبى، وصبى العالمة، وبالطبع الشاويش والضابط، وبالإضافة إلى هذه (النمر) فهناك النمر الخاصة بنجم العرض والذى يضعها فى جرابه الخاص ، ويخرجها كلما صعد على خشبة مسرح ، وفى حالتنا هذه الفنان الكوميديان سمير غانم أحد أهم فرسان بنى كوميدياستان ، ذلك الفنان المتيم عشقاً بالأقزام والعمالقة والسيدة السمينة التى تخبئ فى جسدها الأرانب وزجاجات المياه الغازية إلى جانب أشياء أخرى ، وما إلى ذلك من نمر جربها هو ويعرف صداها عند جمهوره الخاص ، فضلاً عن أسلوبه الذى يتمتع بخفة دم منقطعة النظير فى إلقاء النكتة وصنع المواقف الكوميدية طوال العرض ، ودخوله على أنغام المزمار البلدى وتوديعه للجمهور بأنستونا أمال إيه ....

ولما كان العرض يتضمن مجموعة من العناصر المنفصلة ، والمتصلة أحياناً ، حيث اتفق فنانو العرض على أن يدلى كل منهم بدلوه فى صنع العرض ، وفق النص الذى أتى فارضا تقنياته وعناصره ، وعلى الجميع أن يعملوا تحت لوائه ولو من الخارج أو الدوران حوله أو الاقتراح على ضوئه، فمثلاً جاءت أشعار إسلام خليل محققة لرؤى الأخوين الإبيارى وسمير غانم والمخرج حسن عبد السلام ، حيث قام إسلام بتفصيل كلمات على هيئة أبيات شعر موزونة ليس وفق بحر من بحور الشعر العروضية، ولكنها موزونة على أغانٍ سابقة الشهرة أو سابقة التجهيز !! وبالتالىً جاءت موسيقى حسن إش إش لتخدم نفس الغرض ، وذلك بعد تطعيمها ببعض التوابل الإش إشية..، وكأنه فى جزيرة منعزلة يجتهد عاطف عوض فى منح العرض حيوية عندما قام بتوظيف مجموعة الراقصين والراقصات فى المناطق التى تسمح بها دراما العرض، أو حتى التى لم تسمح بها، وساعده على تأكيد هذه الحيوية مصمم الملابس أشرف مصطفى، أما مصمم الديكور حسين العزبى فقد حافظ على متطلبات الصورة المعتادة والمجربة فى مسرحيات هذا النوع ، ولكن بأسلوبه الملىء بالتكوينات اللونية والتشكيلية المبهجة ، بصرف النظر عن توظيفها كجزء مكمل أو كبيئة تعيش فيها الشخصيات ، وهو الأمر الذى يعتبر المخرج والممثلون هم المسئولون عنه . أما نجم العرض سمير غانم فلايزال يحتفظ بلياقته الكوميدية التى عود عليها جمهوره ، وهو رغم إصراره على ما هو مجرب ومضمون فى الإفيهات والنمر سابقة التجهيز التى سبقت الإشارة إليها ، فإن لديه القدرة ليشعرنا بطزاجة الوجبة الكوميدية التى يقدمها ، وهو على وعى وخبرة بصنع الضحك ، كما أنه لم يكف طوال العرض عن إشاعة جو البهجة بينه وبين الممثلين على خشبة المسرح .

وكل الممثلين تقريباً انتابتهم حالة جماعية من الحضور والطاقة جعلت للعرض إيقاعاً يتفق مع جوه الكوميدى ، وذلك باستثناء بعض النمر المقحمة دون أدنى محاولة لإدخالها فى نسيج العرض ، وعلى سبيل المثال وليس الحصر المطرب الشعبى ريكو ، الذى لم يضف للعرض إلا فرصة للكوميديان طلعت زكريا ، لإلقاء بعض الإفيهات التى تسخر من أفلامه وأفلام الآخرين ، وأظن أنه يستطيع التنازل عن هذا المشهد لاسيما وأنه يتمتع فى هذا العرض بحضور وخفة ظل وثقة على المسرح ربما تدفع به إلى مقدمة الصفوف ، بشرط التخلى عما هو زائد عن الحد خاصة بالنسبة للإفيهات غير ذات العلاقة بالموضوع ، وأمامه الفرصة ليعلم نفسه كيفية صنع المواقف الكوميدية التى تناسبه والتى تصنع منه كوميدياناً متميزاً لا يشبه أحداً، حتى يجد لنفسه كفارس من فرسان الكوميديا الجدد فى السينما والمسرح .

أما باقى الممثلين فقد انقسموا فريقين ، أحد هذين الفريقين حافظ على تصوير الشخصية كما يقول الكتاب ، أما الفريق الآخر فقد وجد نفسه ربما عن غير قصد يهرب من النمطية فى تصوير الشخصية إلى ما هو معتاد ومجرب أيضاً وهو اللجوء لأقرب شىء للشخصية ، فعلى سبيل المثال فإن نهال عنبر رغم حضورها وحيويتها لم تمنح نفسها فرصة تقديم الشخصية النمطية بأسلوب جديد يضاف إلى رصيدها من الأدوار التى قدمتها فى السينما والتليفزيون ، وبالتالى اكتفت بتضييق دائرة اجتهادها فيما فرضه عليها النص والمشاهد المحددة لها ، لكن هذا لا يمنع أنها ممثلة جيدة وتقف فى منتصف الطريق بين الفريقين ، وتأتى سهير رجب التى تتمتع بحضور محبب يكمن فى ابتسامتها التى لا تفارقها طوال الأداء سواء بمناسبة أو غير مناسبة ، إلا أن لديها إمكانيات تعبيرية لم يتم تدريبها أو ترويضها ، خاصة وأنها مازالت تعتمد على الشيء الأقرب للشخصية ، أما الفنان الكوميدى محمد محمود فقد اجتهد فى تغيير صورة مدير الكباريه إلى شكل جديد يتفق مع تركيبته الجسدية والصوتية ، ولذا ملأ المشاهد المسرحية بكوميديا هادئة تتميز عما هو صاخب من زملائه الآخرين فى العرض ، وهو فنان كوميدى من طراز خاص .، وقد جاء دور الشرير النمطى مجسداً فى هيئة وصوت غسان مطر الذى اكتفى بحضوره الشخصى للدلالة على الشخصية التى صورها ببساطة ودون عناء، ويأتى سيد جبر بطاقته الكوميدية ليؤكد حضوره فى المساحة الضئيلة المتاحة له ، ويجىء محمود بشير مجتهداً فى تغيير شخصية البربرى التى سادت فى هذا النوع من المسرح وجعلها له المؤلف هندياً، فمنحه بذلك فرصة البحث عن إفيهات من نوع جديد ولكنه لم يفعل ذلك بالقدر المتوقع منه، ووسط هؤلاء جميعاً يكتشف الإبيارى وحسن عبد السلام وجهين جديدين يتمتعان بخفة ظل وقبول وهما غادة النجار و طارق الإبيارى .

د. مدحت الكاشف



البرواز المسرحى – حلق المسرح

proscenium

دلت الكلمة الإنجليزية – اليونانية الأصل – على أكثر من معنى خلال التاريخ المسرحى، فقد عنت المسرح أو خشبة التمثيل ، كما عنت جبهة المسرح .. إلخ ويدل المصطلح فى المسارح الحديثة على الفتحة الكبيرة الموجودة رأسيًا فوق خشبة التمثيل، والتى يرى من خلالها المتفرجون المشاهد المعروضة كما لو أنها داخل إطار، وتتحدد هذه الفتحة البروازية بقوس مسرحى جدارى pro-scenium فى أعلاها، وبحائطين جانبيين غير عريضين يحملان القوس المسرحى ، ثم بأرضية خشبة المسرح فى الأسفل، ومن ثم يمكن القول: المسرح المبروز أو الخشبة المبروزة.



● «إيه اللى بيحصل ده» هو اسم العرض المسرحى الذى يشارك فيه حاليًا الممثل «أحمد عوض» من تأليف مصطفى سالم وإخراج أحمد عبد الجليل والبطولة للمنتصر بالله ، صبرى عبد المنعم، بدرية طلبة، خالد محروس.. المسرحية تم عرضها بالإسكندرية وتتجول حاليًا في عدد من المحافظات.

اللعب مع الدراما بديلا عن اللعب مع العصر

يبدو أن الفكرة الأساسية التى اتكأ عليها عرض «الإسكافى ملكا» كانت كيف تقدم هذه الحكاية التراثية فى عصر الميديا؛ فالمشاهد لن يقبل بأى حال أن يغوص فى التراث دون إشارة حقيقية للفترة الزمنية الراهنة، فكانت لعبة فيلم السينما الذى يتناول حكاية معروف الإسكافى هى السبيل للعب مع الموضوع التراثى وتقديمه بسهولة وحرية أكثر، وعليه كانت مستويات التقديم متعددة تراوحت بين التراثى والعصرى وبين الحكاية القديمة والعلاقات الشخصية داخل إطار العمل الفنى، وكان للاتفاق الضمنى بين العمل الإبداعى والمتلقى سحره الخاص فى تقديم وتتابع كل هذه العلاقات المتشابكة داخل نسيج كوميدى غنائى فماذا حدث ؟!



عادة ما تتحول الأعمال التى يتصدى لها المخرج خالد جلال إلى عروض مسرحية كوميدية تتجه بكليتها نحو مسرح منشود تذوب فيه ملامح الدراما مع أسلوب التناول الكوميدى الخفيف والذى لا يراهن على الاشتباك الحقيقى مع الواقع بقدر ما يراهن على صنع موضوع متكامل قد يناوش الأحداث الراهنة من بعيد، وهو هنا يتكئ دائمًا على فكرة المتلقى الفعال، وعلينا أن نعود لعروضه القديمة "اللمبة ، البخيل" كى نكتشف ذلك العشق لتلك الطريقة فى التناول، فهو يخضع أعمال الكتاب الكبار للعمل أو الورشة الإبداعية التى تحول المشهد التقليدى إلى مشهد كوميدى غنائى، وكثيرًا ما تقابلك مشاهد يتطور فيها أسلوب الأداء بحيث تتحول الدراما إلى ما يشبه الأوبريت، وفى هذا العرض تم إخضاع يسرى الجندى "الإسكافى ملكا" لهذه الطريقة حيث كان الاتفاق الضمنى مع المتلقى هو أننا سنقدم لك الحكاية الموروثة بطريقة جديدة فيها كثير من الخيال الذى لا ينتمى بالضرورة للحكاية، ولكنه يضعها بحيث تتزامن مع صنع فيلم سينمائى عن نفس الموضوع، وتبدأ الأحداث هنا بالطريقة التقليدية التى عهدناها فى قصص «ألف ليلة وليلة» بحيث تأخذك لموسيقى «رمسكى كورساكوف» وتظهر شهرزاد التى تحاول أن تؤجل قتلها ولو ليلة واحدة، فتحكى لشهريار قصة جديدة يكون فيها سحر الخيال هو سيد الموقف، والمراهنة هنا فى تقديم القصة الجديدة كانت حكاية معروف الإسكافى الذى ينعش خيال أقرانه من التجار والصناع بطريقته البديعة فى التحول والتبدل حيث يصبح ملكًا عليهم فى يوم العيد فيحقق لهم فى الخيال ما كانوا يتمنونه فى الحقيقة، وإذا بنا نتملل فى أماكننا فالبداية تقليدية ثقيلة الظل وإذا بطريقة التقديم تتحول تمامًا لما يظهر فى المشهد، مخرج سينمائى يعلق على الحدث بطريقة كوميدية سريعة أخذت الموضوع برمته فى اتجاه مغاير للتسلسل التقليدى للحدث الدرامى عند المؤلف – يسرى الجندى – والمنحى الجديد – صناعة الفيلم – أعطى لطريقة التناول الحرية اللازمة؛ حيث أصبح كل ما يقدم على خشبة المسرح خاضعًا لمنطق اللعب مع النص الدرامى، وأصبح تغيير المشاهد سهلاً على مجموعة العمل وبدأت حكاية جديدة فى التنامى بالتوازى مع الحكاية الشعبية، وهى حكاية صانعى الفيلم «الممثلين والمخرج ومعاونيه من المصورين والمساعدين وعمال تغيير المناظر»، ولا مانع هنا من محاولة تقديم بعض المشاهد المصورة عن طريق "الفيديو بروجكتور" لأن الإطار العام أصبح رحبًا ويسمح بالحشو اللائق الذى ينمى الموضوعين فى نفس اللحظة، وانتقلت طريقة الأداء التقليدية إلى منطقة أكثر تعقيدًا، بحيث كان المطلوب من الممثل أن يلعب الدور المنوط به داخل إطار الحكاية الشعبية، ويعلق على الحدث وطريقة التقديم فى نفس اللحظة تقريبًا ، وهكذا بدت أهمية كاتب الأغانى والموسيقى ومهندس الديكور؛ فقد كان عليهم أن يلعبوا مع الدراما بنفس الطريقة التى تشير للحدث الموروث، وتنحاز لسرعة الإيقاع فى نفس الوقت، ولو أننا أخذنا دليلاً واحدًا وشرحناه سنجد أن مبدأ اللعب مع الدراما بالطريقة الكوميدية كان هو الأساس؛ فمثلاً كان ديكور «حازم شبل» مصنوعًا من الأدوات الخفيفة التى يمكن إبدالها بسهولة ويمكن لتكوينها الداخلى أن يظهر للمتلقى وفق الاتفاق الذى أشرنا إليه قبلاً، وقد صنع حازم مجموعة البانوهات بحيث تعبر بوجه عن مشهد وبالوجه الآخر عن مشهد فى منطقة مغايرة تماما للمشهد الأول، ولاحظ المتلقى العادى أن مخدع شهريار مثلاً قد تحول إلى مخدع قوت القلوب، وأن بيت معروف يمكن أن يعطينا ظهره فيظهر بيت مخلوف وكذا حوانيت مدينة النعاس كما أنه فى المشهد الأساسى للسوق كان يعلق بضاعته تلك تعليقًا كوميديًا يتفق وطريقة التناول حيث لاحظنا أن حانوت الحلاق ما هو إلا مقص كبير وكذا حانوت النجار على هيئة منشار كبير وحانوت العطار على هيئة شيكارة مفتوحة وكلها أمور تصنع فيما بينها نسيجًا يبدى أهمية الفهم المغاير لطريقة تناول العمل الدرامى.

وعلى هذا المنوال كانت أهمية الأغانى لـ «مصطفى سليم» التى تأخذ من نسيج تطور الحدث الدرامى وتعلق عليه وتطوره وفق التناول الحر والذى لا يحاول بأى حال التماس مع الواقع الراهن ومشكلاته المعقدة اللهم إلا قرب نهاية الحدث الدرامى حينما أعلن ملك الجان أو الذى قام بدوره الممثل يوسف فوزى، ومساعده زين نصار على الملأ وسط احتشاد إعلامى كبير أنهم – أى الجان – هم المسيطرون على العالم وأنهم وحدهم صانعو القرار وعلى من تسول له نفسه اختراق ذلك النسيج أن ينتظر مصيره المشئوم كما سيلقى معروف الإكسافى والذى لعب معهم لعبة خطرة مصيرًا صارمًا وهو الموت شنقاً جزاءً له على محاولته الجريئة لاختراق ذلك العالم، ويمكن هنا للمتلقى أن يشم رائحة التماس مع القضايا العالمية الأساسية حيث هيمنة أمريكا وقدرتها على وصنع القرار وتلويحها الدائم باستخدام القوة هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى استخدامها المفرط للحيل الدنيئة طوال الوقت للسيطرة على أرض النعاس والتى قد تكون الشرق الأوسط، ويشى التناول هنا بتلك الطرق الضمنية والتى لا تعلن عن نفسها صراحة وإنما تتخفى تحت حجاب ثقيل من الدراما الخيالية والتى قد يتوه وسط أطرها المتلقى الغافل والذى يرضى بالحكاية المروية وتطوراتها الخلاقة ومناحيها الكوميدية التى لا تخلو من إفيهات عن العلاقات بين النجوم والكومبارس وهو نسيج ثالث بعد الحكاية الشعبية وصناعة الفيلم.

ولما كانت الحكايات متشابكة ومعقدة فى شكلها الخارجى فإن انتقال معروف لعالم الجان ثم انتقاله بعد المراهنة بين ابنة ملك الجان وأبيها إلى عالم مدينة النعاس إنما كان يعبر بالأساس عن حرية المؤلف فى التعامل مع الموضوع الموروث "فيسرى الجندى" هنا لا يلتزم إلا بشذرات من حكاية معروف الإسكافى والتى تمثل آخر حكايات ألف ليلة وليلة آملاً أن يتبعه المتلقى فى حرية التناول والتى تبغى التعبير عن كيفية تحقيق حلم الغلابة والمساكين من المغلوب على أمرهم من الناس البسطاء والذين لا يقابلون إلا تعنت ملوكهم وجهلهم المتراكم والذين قد يسيطر عليهم دائماً طامع خارجي يعزل بينه وبين عامة الشعب، وما معروف وأمثاله من صانعى الخيال إلا تكئة أراد بها المؤلف أن يراهن على الخيال الخلاق فى إبدال المعادلة وتحقيق العدالة الاجتماعية الغائبة، ولكنى أعرف أن خيال يسرى الجندى لم يلجأ بأى حال إلى صناعة الموضوع الموازى – فيلم السينما – وإنما نبع ذلك من الورشة الإبداعية التى يقيمها المخرج خالد جلال، لكى يخرج عمله بالصورة الكوميدية الموسيقية التى يعتمد عليها دائماً والتى تبعد خطوات عن خيال المؤلف وتنتمى للطريقة الجديدة حيث ذلك النسيج المتشابك بين الحكاية الخيالية ومقاصدها الدرامية المباشرة وصناعة الحدث على خشبة المسرح مستفيدًا هنا من وجود كاتب أغان بارع مثل مصطفى سليم والذى كان قد قدم مع نفس المخرج قبلاً وعلى المسرح الكوميدى، وبنفس الطريقة التى تطورت فى هذا العرض – مسرحية «البخيل» للمؤلف الفرنسى الشهير موليير – ولكن الثنائى "مصطفى وخالد" فى هذا العرض قد تطورت أدوات كل منهما وأصبحا ممتلكين للحرفة أكثر ويستطيعان اللعب مع الموضوع الموروث بطريقة أفضل لاسيما خالد جلال والذى أصبح واحداً من أهم مخرجينا ومسئولاً عن قطاع مهم ومؤثر وهو قطاع الفنون الشعبية بجانب عمله كمدير لمركز الإبداع.

ولكن اللافت بشدة فى هذا العرض هو عدم صلاحية خشبة المسرح القومى لتقديم هذا العمل الكبير وكان يمكن أن يقدم العرض إما بمسرح البالون أو على الأقل بالمسرح الحديث حيث تستوعب خشبة المسرح هذا الكم الكبير من الممثلين والعمال والمساعدين، راجع فى ذلك استعراضات "ضياء ومحمد" والتى بدت هنا غير فاعلة بشكل لافت إلا فى مشهد عالم الجن، وبدت معظم الاستعراضات الأخرى وكأنها مخنوقة بالبانوهات التى حولها والممثلين غير الراقصين فى المشهد المسرحى المقدم .

وقد راهن خالد جلال منذ بداية العرض على الممثل الخلاق الذى يدخل فى طور الشخصية المقدمة ويعلق عليها فى ذات اللحظة من الخارج، فمثلاً ماجد الكدوانى والذى لعب دور معروف الإسكافى كان يلعب أيضًا دور شهريار، ودور الممثل الذى يقوم بأداء الشخصيتين، وكان عليه دائمًا أن يوزع طرق أدائه بين الشخصيات الثلاث ويكون مقنعاً فى نفس اللحظة، ولولا خفة ظل ماجد الكدوانى وطريقته السهلة فى تناول الشخصيات الثلاث لكان لهذا العرض شأن آخر فالموضوع كله مرهون بقدرات الممثلين وطريقة تناولهم لأدوارهم وأظن أن معظمهم قد نجحوا بدرجات متفاوتة، فمثلاً كان محمد رضوان والذى لعب دور "أنزوح" والممثل الذى يقوم بالدور كان متجاوبًا تمامًا مع آليات اللعب مع الشخصية الدرامية، ولا يفوتنا هنا أن نشير للمشهد المتميز الذى دار بين "أنزوح وقائد الشرطة" فى مقدمة خشبة المسرح حيث كانت المراهنة تلعب بطريقتين تقدم المشهد التقليدى بين "أنزوح وقائد الشرطة" ومن ناحية أخرى لعب المشهد من الخارج بين اثنين من الممثلين محمد رضوان وبيومى فؤاد قائد الشرطة.

أما ممثلو عالم الجن فقد برز منهم يوسف فوزى بأدائه الصارم للشخصية الدرامية حيث لعب دور قائد مملكة الجن بطبقة صوت مميزة وأداء تفخيمى لائق، وكذا زين نصار بدهائه اللافت وحركاته المناسبة لطبيعة الشخصية، وكانت نهى لطفى فى دور ابنة ملكة الجان بارعة فى الأداء الحركى والذى أخذته من لب الشخصية الدرامية "القطة الجنية" والتى أظن أن مستقبلها التمثيلى سيكون له شأن جيد فى المستقبل القريب، وكذا الممثلان اللذان قاما بدور حكيمى مملكة الجن واللذن تميزا بالأداء الحركى المغاير للتقليدى ونبرة الصوت المميزة.

أما عن عالم قرية «مدينة النعاس» فقد كان وقع تباين الأداء مختلفًا مع هذه المجموعة وقد تميز منهم محمد الدسوقى بتقديمه للملك اللاهى أو الأبله وبطريقة أدائية كوميدية، وكذا الوزير والذى لعب دوره يوسف إسماعيل، بلباقة وثقل ظل مقصود تناسب تمامًا الشخصية المقدمة، وكذا ياسر الطوبجى فى دور ابن العطار خفيف الظل وبدت مريم السكرى فى دور ابنة ملك مدينة النعاس، جيدة بانتقالاتها بين طرق أدائية متباينة ولمعت معها فى دور اللبيسة والخادمة الممثلة إيمان سيد أحمد بتلقائيتها وأدائها الكوميدى النابع من طريقة تنزع بسهولة ما بين الشخصية الدرامية وطرق التعبير عنها.

أما فى مشاهد السوق فبدت زوجة معروف الإسكافى إيمان لطفى وكأنها قرأت جيدًا الحكاية الموروثة وعلمت تماماً أن حدود تلك الزوجة تنتمى للقبيح فى القول والحركة فانتمت لهذا العالم السحرى القديم والذى يتكئ على تحليل دقيق للشخصية فى أصل الحكاية الشعبية.

وفى النهاية أرجو فقط من خالد جلال أن يبرز أسماء هؤلاء النجوم فى الإعلان عن العرض المسرحى فشريحة الإعلان لا تتضمن كثيراً من الممثلين، كما أنها تقدم مصطفى سليم وحازم شبل بطريقة لا تليق وجهدهما اللافت فى العمل فكان من حقهما أن يظهر اسماهما بالقدر الذى يليق وتاريخهما الإبداعى وجهدهما اللافت فى هذا التناول

أحمد خميس





عندما رحل الكاتب يسرى الجندى إلى عوالم الفانتازيا ليصوغ نصه الدرامى «الإسكافى ملكا»، أراد أن يناقش ثلاثة أفكار رئيسية ذات علاقة وثيقة بالواقع المعيش، وصياغتها فى أجواء ألف ليلة وليلة الخيالية يمنحها طاقة الحلم الطوباوى، وهى فكرة صعود الفرد من أدنى درجات السلم الاجتماعى إلى أعلاه ذات ليلة غامضة، وفكرة انتظار المجموع وصول الرخاء على سفينة وهمية فى زمن سيادة الوهم، ثم فكرة حاجة المجتمع لتعدد الآراء والأفكار وسط عالم أزاحت فيه حرية الفرد حق المجتمع فى العدالة الاجتماعية.

صراع الخيال المحلّق والسخرية الأرضية



■ د. حسن عطية

وعندما وصل نص «الإسكافى» ليد المخرج «خالد جلال»، بعد رحلة معاناة مع المخرجين والممثلين، أعاد تأسيسه داخل رؤيته المسرحية، الناظرة إلى النصوص الدرامية الرصينة بنظرة كاريكاتورية ساخرة، فتعمل على تفكيكها وإعادة صياغتها بالصورة التى تزيل عنها كل قداسة أو توقير، فتم هدم كلاسيكية البناء الدرامى، وإدخال نص مواز يقوم على كسر الإيهام المستمر، وفرض الحاضر على الماضى، بعد تحويل هذا الأخير إلى فيلم سينمائى نشاهده أثناء تصوير مشاهده، بكل تفاصيل عملية التصوير من اندماج فى أداء الأدوار وكسر لهذا الاندماج والتعليق المستمر من الممثل على دوره ودور زملائه بصورة ساخرة، فضلاً عن ملء العرض بالاستعراضات التى غلفته بهالة من البهرجة دمرت رهافة الحلم لصالح مرارة الواقع، كما لعبت مع فواصل السخرية الحاضرة على مشاهد الدراما الخيالية على إبقاء المشاهد خارج حالة التماهى مع بطل العرض، سواء فى ثوب الملك «شهريار» القشيب وعذابه بالحكايات الممتدة فى الزمان فى الحكاية الإطار، أو فى زى الإسكافى «معروف» فى الحكاية الداخلية؛ هذا الفقيرالمحلق فى الخيال والآمل فى أن يصبح الحلم يوماً ما حقيقة، حلم أن يصير ملكا فيحكم بالعدل، وحلم أن تأتى السفينة الوهمية بما تحمله من خيرات فيعم الرخاء فى المجتمع، وحلم تلوين حياة المجتمع، فتتحقق الديمقراطية على الأرض.

وهى كما أشرنا ثلاثة أحلام أراد النص الدرامى معاودة مناقشتها مع متلقيه، بقدر من التفاؤل الحذر لدى كاتبنا المخضرم، على حين أضفى أسلوب الإخراج الساخر المغلف بالكوميديا السوداء لدى مخرجنا الشاب قدراً من التشاؤم على هذه الأفكار. وهو أمر قد نجد له تبريراً فى تأسيس رؤية جيل العجائز على أحلام الثورة والتغيير والتقدم، ورغم الإحباط والهزائم مازال هذا الجيل متمسكًا بأحلامه فى الترقى والحرية والعدالة الاجتماعية، بينما تأسست رؤية الأجيال الشابة فى زمن ملتبس تسرى فيه الأحلام المجهضة والأفكار المشوشة والأيديولوجيات المحطمة بقوة التكنولوجيا، فتفقد اليقين بالحقائق الكلية، وتجلس على المقاهى تعض بنان الندم، تاركة لأولى الأمر واجب الشجب، عاجزة معهم عن الفعل المغير للواقع الراهن، ويمتشق المبدع فيهم سلاح السخرية من هذا الواقع الراهن، ومن كل أحلام تهفو لتغييره، مادامت المأساة – فى نظره – قد اكتملت، والقدرة على التغيير قد انهارت، وليل الفساد قد طال، حتى أن الدعوة بضرورة إيقاد شمعة بدلاً من لعن الظلام قد صارت بدورها حلمًا مستحيلاً.

بين التفاؤل الحذر الكامن فى النص الدرامى والتشاؤم الساخر المغلف للعرض المسرحى، برز «معروف الإسكافى» فى فضاء «المسرح القومى» يبحث عن الحلم الضائع، منطلقًا من حكاية الإطار التى يظهر بطلها الأول «شهريار» ملولا بعد أن شبع من حكايات زوجته «شهرزاد»، وزادت معرفته بالعالم قوة سلطته عليه، إلى أن تفاجئه «شهرزاد» بأن هناك من يملك ما لا يملكه هو، فتنقله فى ليلة جديدة من عالم الواقع لدنيا الخيال، وتنقلنا كمشاهدين من فضاء القصر الملكى إلى الشارع، وبطله الفقير الإسكافى، عابرة معه بسرعة فكرة الترقى أو التحول من وضع اجتماعى معين إلى الوضع النقيض، رغم أن عنوان المسرحية يحيل إلى جوهر هذه الفكرة وفعلها الساعى لأن يكون الإسكافى ملكا، ويستدعى للذهن حكاية التحول هذه من حكايات «الليالى» ونصوص «الحياة حلم» للأسبانى «كالدرون دى لاباركا»، و«الملك هو الملك» للسورى «سعدالله ونوس» وبصورة ما «الإنسان هو الإنسان» للألمانى «برتولد بريشت»، بينما عبرت مسرحيتنا هذه الفكرة بسرعة، مشيرة إلى أن فعل التحول هو مجرد طقس سنوى، يتم فيه اختيار أحد أبناء المدينة ليصير ملكًا على البلاد نهار يوم وحسب، ومن المدهش أن الاختيار يقع سنويا على «معروف» الإسكافى لا لشىء غير قدرته على الغناء، ومعرفته كحاكيته «شهرزاد» بالحكايات، وكل حاجة الناس فى هذه المدينة، رغم الفقر السارى فى الطرقات، هى عطاياه من الغناء المشبع بالأحلام، ربما لإدراكهم أنهم لن يحصلوا على غيره فى هذا الزمان، أو لأن فعل الغناء هو الذى يمنحهم فرصة التعبير عن أحلامهم المجهضة.

بعد هذه الليلة وفكرتها العابرة تنطلق المسرحية مع بطلها «معروف» بحثاً عن حلمى الرخاء والتعددية الفكرية، خارجة به من بيته بطلب مثبت فى «الليالى» فاعلته هى زوجة الإسكافى القاسية «سمسمة» أو «دمدمة»، والتى تطلب رغم قلة دخله وحيلته بدلا من الحلم طبقا من الكنافة بالسمن والعسل، فهذا ما تراه بسوق المدينة، وهو وحده ما تستطعمه ويملأ معدتها، فيخرج «معروف» للعمل بدكانه جمعا لحق طبق الكنافة، مستمراً فى الغناء الذى يزعج التجار الكبار، مثلما أزعج غناء زميله فى الكار وشبيهه فى الفقر الإسكافى «مرزوق» حياة رجل السوق القوى «محمد الخياط» فى التمثيلية الإذاعية القديمة «أرزاق»، فتآمر عليه وطرده من مدينته لدنيا الترحال، التى يعود منها بمال وفير، يحاول الخياط فعل نفس الرحلة فلا يعود منها بغير سلطانية الإسكافى التى صارت تاج جزيرة الهمج، وتاجر مدينة معروف المدعو «قنزوح» يفعل نفس الشىء، فيعمل على طرده وبقية الفقراء من مدينتهم، بشراء ممتلكاتهم المتواضعة، وبتحويل السوق القديم لساحة من المتاجر والمولات الضخمة، فوجه المدينة الظاهر لابد وأن يزدان بعمائر الحداثة، أما فقراء المدينة فتجب إزاحتهم بالمال والخوف إلى عشوائيات تقبع على التلال أو تختبئ بين الأصابع.

وحين يرفض «معروف» بيع دكانه الصغير، تلفق له تهمة سرقة مال الكبار، فتخطفه القطة الجنية الشقية «رفيف» المغرمة بغنائه وأحلامه بصورة تناقض بها كراهية زوجته «دمدمة» لذات الغناء والأحلام، وتحمله على ظهرها لتلقى به فى مدينتها؛ مدينة الجان القابعة بعمق البحار، والتى تفرض بجبروتها سيطرتها على العالم، بما فيه جزيرة «النعاس» الخاملة بدلالة اسمها، والمعلن داخلها نبذ التعدد اللونى والغناء، والتى يسودها لون واحد فقط هو اللون الأصفر، ويرسل إليها «معروف» لإثبات قدرته التى تفوق قدرة ملك الجان فى التغيير، والتى بدورها تكشف عمليًا عن امتلاكه لما لا يمتلكه ملك البشر «شهريار» فى الحكاية الأساس فى هذه المسرحية.

فى جزيرة النعاس هذه، والتى تذكرنا بالمدينة أحادية اللون فى «حكاية أبوقير الصباغ وأبو صير المزين» التى جاءت فى «الليالى» واستخدمها «ألفريد فرج» فى مسرحيته «الطبيب والشرير والجميلة»، يعثر معروف على صديقه القديم الحالم بالترقى «مخلوف» والذى أتى للمدينة ذات يوم دون مال، فاختلق حكاية سفينة له محملة بالخير لم تصل بعد، مما ساعده على الاقتراض من التجار لحين وصول السفينة، فأقام حركة تجارية ضخمة على هذا الوهم القادم، مثلما أقام يوما «على جناح التبريزى» تجارته على القافلة الوهمية فى مسرحية «ألفريد فرج» المعروفة، والمستمدة من ذات النبع الألف ليلى. يقوم "معروف" عاشق الحلم بتكرار فعل الإيهام بسفينة أخرى له قادمة لجزيرة النعاس، ويسعى لسلك ذات الطريق ، فيمنح الفقراء المال المقترض من الأثرياء، ويبرئ أميرة الجزيرة "قوت القلوب" التى مرضت وفقدت النطق فى الجزيرة التى لا تعرف غير اللون الأصفر الواحد، الذى حولها لمجرد صفر فى عالم تهيمن عليه سلطة الجان وسطوة السوق، وذلك بتعريض الأميرة للألوان المتعددة، ومنح المدينة مصبغة تقضى على سيادة اللون الواحد، وتؤكد على أن التعدد هو لغة العصر، ويقبل الحاكم فكرة التعدد لأنها هى التى أنطقت صوت ابنته، ولأن الواقع – خارج الجزيرة وخارج فضاء المسرح – قد أصبح يعتقد فيها، ولم يعد بحاجة لرقابة سلطوية تطيح بالداعى إليها، كما كان الحال مع الأخ الكبير فى مسرحية (المخططين) ليوسف إدريس أواخر ستينيات القرن الماضى.

بخبرة درامية عميقة، وحنكة مسرحية واعية، جدل «يسرى الجندى» الحكايات الألف ليلية فى بنية درامية راقية، أوصلتنا فى النهاية إلى هذا الإدراك بأن «معروف» – ككل فرد منا – يملك ما لم يملكه الملك «شهريار»؛ طاقة الحلم والأمل فى التغيير والتعلق بالمدن الفاضلة، بينما جاءت رؤية «خالد جلال» الإخراجية لتطيح بهذا الحلم، وتجعلنا نضحك مع ممثله الكوميديان المتدفق حيوية «ماجد الكدوانى» على شخصية «معروف» وأحلامه فى مستقبل أفضل، ونجح د. «مصطفى سليم» فى صياغة أشعار أغان مفعمة بالأمل والسخرية فى ذات الوقت، فجاءت متوائمة مع الرؤية الإخراجية، ربما أيضا لكونه من نفس جيل المخرج، فضلاً عن توافقه مع الألحان الحيوية والرقصات التى صممها «ضياء» و«محمد» بقوة تتناغم مع عنف العصر وحيوية الطرح الدرامى، وبرزت فى مجال التمثيل كل من «نهى لطفى» فى أول ظهور لها على المسرح الاحترافى، بعد عدة عروض شاهدناها فيها بورشة مركز الإبداع، لتؤكد على أنها نجمة قادمة، وكشفت عبر دوريها «شهرزاد» و«الجنية رفيف» امتلاكها لمقومات النجمة الاستعراضية، جنبا إلى جنب قدرتها كممثلة معبرة عن الشخصية أو الشخصيات التى تؤديها بعمق بالغ الدلالة، ومعها تبرز الممثلة الصاعدة «إيمان سيد» التى تمتلك حضورا جيدا على المسرح، مع خفة ظل، أحيانا ما تفسده بالمبالغة فى تقبيح شكلها، ومعهم «مريم السكرى» فى دور الأميرة «قوت القلوب»، مع مجموعة ضخمة من فريق ورش مركز الإبداع، الذين تتلمذوا وعملوا مع «خالد جلال» فى أكثر من عمل سابق..

البرناسية

parnssianism

أطلق ناشر فرنسى على ديوان من الشعر يضم قصائد لبعض الشعراء الجدد يومذاك «البرناس المعاصر» par-nasseconte mporain 1877-1869-1866، وذلك نسبة إلى جيل البرناس باليونان ، والذى تزعم الأساطير الإغريقية بأنه كان مقطن آلهة الشعر. ولقد تزعم الحركة البرناسية تيوفيل جوتييه «1872-1811» فى ثلاثينيات القرن الماضى كرد فعل ضد رومانسيات فيكتور هيجو، وفينى، ولامارتين .. إلخ. وكانت الحركة تهدف إلى وجوب نبذ الشاعر لذاتيته، ولأمور المجتمع، مع الاهتمام بموضعة الشعر، حيث تلغى شخصية الشاعر وعواطفه الخاصة.

● مشاكل بالجملة تواجهها مسرحية الأطفال «سندريلا» التى يقدمها المسرح القومى للأطفال حاليًا على المسرح العائم الصغير بالمنيل، المشاكل سببها التقنية الخاصة بأجهزة الصوت والإضاءة، وهو الأمر الذى يحاول د. عاطف عوض «مدير القومى للأطفال» معالجته بالاتفاق مع مسئولى البيت الفنى للمسرح.



بحيلة التمثيل داخل التمثيل، أو المسرح داخل المسرح التى اشتهرت بها أعمال الإيطالى لويجى بيرانديللو وصارت أسلوبا خاصا به، وبمعنى أكثر دقة «حيلة السينما فى المسرح»، أقام المخرج خالد جلال عرضه المسرحى المبهج (الإسكافى ملكا)، مبتدعا شخصية مخرج سينمائى يقوم بإخراج أول فيلم له، مما حول المسرح بأكمله إلى بلاتوه ضخم، يضم قطعا غير مكتملة من الديكور، والتى تكتفى الكاميرا السينمائية بتصوير الشخصيات التى تمثل داخل أجزاء منها، فتبدو للمشاهد أمام شاشة السينما أو التليفزيون وكأنها مكتملة فى الواقع، بينما تظهر لمشاهد المسرح غير مكتملة ومليئة بالفراغات، وهو ما انعكس على العرض بأكمله، والذى بدا مليئا بالثغرات الواقعة بين التمثيل الإيهامى لشخصيات النص البارع الذى كتبه الكاتب الكبير يسرى الجندى، والقطع المستمر لمخرج الفيلم (الممثل أصلا) وهرجلة طاقم العاملين معه من مدير تصوير وكاميرامان حاملا كاميرته متحركاً بها وسط الممثلين أو صاعدا على آلة «الكرين» مصورا المشاهد من أعلى، إلى فتاة سكريبت وحامل لوحة الكلاكيت، وأيضا مساعد الممثل الأول للملابس، وكلهم بالطبع من الممثلين الذين يلعبون أدوار السينمائيين، فجاءت الاستعراضات الغنائية لتملأ هذه الثغرات المسرحية، وحل «الجشتالت» مشكلة الفراغات فى الصورة المرئية، حيث تستكمل عين المشاهد، حينما يندمج صاحبها فى الحدث الدرامى، ما هو ناقص فى الصورة السينوغرافية، ويدرك وجودها حينما يتحطم الإيهام بواقعية ما يحدث.

إن القراءة الدقيقة لعرض (الإسكافى ملكا) تكشف عن علاقة وظيفية عميقة بين السينوغرافيا المسرحية كجزء من العرض المسرحى بأكمله وبناء النص الدرامى وإرشاداته أو نصه المرافق من جهة، وطبيعة جمهوره المشاهد من جهة أخرى، فالسينوغرافيا هى بناء مرئى درامى وجمالى فى الوقت ذاته، يعبر عن الدلالات الفكرية التى يحملها النص بين ثناياه، ويعمق من أحداثه الدرامية، ويتطور مع تطور شخصياته داخل هذه الأحداث الدرامية، ولا يتعارض أبدا مع رؤية المخرج الكلية للعرض بأكمله، وإلا صار نتوءا فى العرض، وشوش على المشاهد متعة المشاهدة، وقلل من فاعلية الصورة السينوغرافية فى العرض المرئى، أو جعلها مناقضة لكل ما يدور داخلها من حركة ممثلين وراقصين وموسيقى وأغان ومؤثرات صوتية.

وعلى الرغم من أن الصورة المرئية مسئولية واحدة، فقد انقسم تصميم السينوغرافيا بين حازم شبل كصائغ للديكور، ومروة عودة كمصممة للأزياء، وأعتقد أن المخرج نفسه – كما هو معتاد – غالبا هو المسئول الأول عن الإضاءة المسرحية، حيث قام مصمم الديكور بتقسيم الفضاء المسرحى إلى مساحات ثابتة وأخرى متحركة، فحدد جانبى فتحة برواز المسرح «البروسينيوم» على اليمين واليسار، وخصصهما كحجرتين لتغيير ملابس وضبط مكياج البطل والبطلة، فثبت مرآة كبيرة على كل جانب وأحاطها بإطار من الإضاءة وأمامها مقعد لجلوس الممثل أثناء تجهيزه لتصوير المشهد التالى، وعندما يخرج الممثل من حجرته إلى منطقة التصوير تسحب ستارة من القطيفة الحمراء، وهى من ذات اللون والخامة التى تحيط برواز المسرح وبالتالى يتم التغيير سريعا، وتتحول بؤرة الضوء من طرفى المنظر المسرحى إلى المساحة الوسطى وتنتشر فى أرجائها كبداية لتصوير مشهد جديد.

■ د. عايدة علام

ويبدأ العرض المسرحى ببرولوج يجمع بين شهرزاد فى حجرة شهريار وهى تروى له حكاية من حكاياتها، فلخص «حازم» هذه الصورة المرئية بوضع بانوه به نافذة عريضة مشغولة بزخارف عربية، فى الثلث الأمامى من خشبة المسرح، كخلفية لحجرة شهريار، وأمامه أريكة مكسوة من القماش الستان الأحمر، وعلى جانبى الحائط ويتقدمهما قليلا عمودان على الطراز المعمارى العربى تكسوهما الزخارف البارزة يجمعهما اللونان الأبيض والأخضر.

أما المساحة العظمى من فضاء المسرح فقد منحت للممثلين وفريق التصوير السينمائى، مع قطع ديكورية تتحرك على عجل تستخدم بوجهيها لتسهل عمل الانتقال فى المكان والزمان مسرحيا، كما تعمل على إبراز مفهوم التغير فى المسرحية، خاصة فى مشهد المدينة ذات اللون الأصفر، والتى تتغير بألوان الطيف المختلفة عندما يتم شفاء أميرة البلاد على يد معروف الإسكافى، وعليه تسحب النافذة الصفراء من وسط الجدارية المتحركة، لتبرز من خلفها نافذة مبهجة الألوان.

حققت الرؤية السينوغرافية فى هذا العرض، من ديكور متغير دوما وأزياء ذات دلالات بسيطة وعميقة على الشخصيات وما تحمله بأعماقها من أفكار ومشاعر، إلى جانب الإضاءة المنضبطة والمتناغمة مع الوجود المادى للديكور والوجود البشرى الحى للممثلين، حققت هذه الرؤية ما كنا ننادى به دوما من ضرورة التناغم بين استكاتيكية القطع الديكورية فى فضاء المسرح وديناميكية الحدث المسرحى وشخصياته التى تتطور مع نموه وتتغير مع متغيراته، وهو ما نجح هذا العرض فى تحقيقه بشكل كبير.

موسيقى «الإسكافى» فقيرة وسطحية ولم تستخدم سوى 3 مقامات

على خشبة المسرح القومى يعرض حالياً العرض المسرحى «الإسكافى ملكاً» تأليف يسرى الجندى، أشعار مصطفى سليم، موسيقى وألحان هيثم الخميسى، استعراضات ضياء ومحمد، إخراج خالد جلال وبطولة ماجد الكدوانى، يوسف فوزى، زين نصار ومجموعة من الوجوه الجديدة وخريجى ورشة استوديو مركز الإبداع الفنى.

اشتمل العرض على 12 لحناً غنائيا واستعراضيا بالإضافة لخمس معزوفات قصيرة كموسيقى مصاحبة للأحداث، يبدأ العرض بلوحة مسرحية بين شهرزاد وشهريار، وقد بدأت شهرزاد تروى حكاية معروف الإسكافى، هذا الإنسان البسيط الفقير الذى يتخطى همومه وأوجاعه بالغناء، ولم يقتصر دور الغناء فى حياته على تسكين الآلام فحسب، بل إن غناءه قد صار صيحة «توقظ أفئدة المظلومين وتقلق راحة من ظلموه» وقد أعطت هذه اللوحة للمتفرج انطباعاً بأنه بصدد مشاهدة عمل مسرحى غنائى فى المقام الأول وليس عملاً مسرحياً يشتمل على عدد من الأغنيات، فالفرق كبير. تبدأ استعراضات العرض باستعراض «ملك الحرافيش » الذى يعبر عن تقليد سنوى فى البلدة يقوم من خلاله الأهالى باختيار واحد منهم ليكون ملكاً عليهم ليوم واحد، فيلتف الأهالى حول معروف الإسكافى الذى يسعدهم ويخفف أوجاعهم بغنائه ليتوج ملكاً لهذا اليوم. يبدأ الاستعراض بمقدمة ملحمية تتسم بالفخامة التى يعكسها التوزيع الموسيقى المكثف ثم ينتقل للحن راقص بإيقاع مقسوم فى مقام كرد، وتتنوع أجزاء هذا اللحن بين غناء وإلقاء منغم، ينتقل الاستعراض بعد ذلك إلى جزء هتافى يظهر حب العامة لمعروف وقد تمت صياغة هذا الجزء فى مقام حجاز وإيقاع الملفوف، وقد نجح هذا اللحن فى توصيل المعنى الذى وضع من أجله، ثم يأتى بعد ذلك استعراض «القطط» المصاغ فى مقام الكرد وتتنوع إيقاعاته بين الملفوف والمقسوم، بعدها يعود الإسكافى للغناء من خلال أغنية «بالعقل» المصاغة فى مقام نهاوند وتتنوع إيقاعاتها بين الملفوف والبمب، وأكثر ما يؤخذ على هذه الأغنية هو النشاز وعدم الإتقان الواضح فى غناء الإسكافى و هو ما يتنافى مع سمة رئيسية من سمات هذه الشخصية وهى غنائه الذى يأسر قلوب من حوله ثم يأتى بعد ذلك استعراض «مش هنبيع» والذى يعبر فيه أصحاب المتاجر الصغيرة.. ومنهم معروف عن رفضهم التنازل عن متاجرهم، جاء هذا اللحن فى مقام حجاز وإيقاع الملفوف، أخذ اللحن طابعاً هتافيا فى الأجزاء الخاصة بغناء الإسكافى بينما أخذ الكورس يردد تيمة لحنية قصيرة بشكل متكرر مما جعل اللحن مناسبا للموقف الدرامى الذى وضع من أجله، إلا أنه انتهى بتقسيمة غير مبررة أدتها آلة منفردة أفسدت ما بثه اللحن من روح حماسية لينتقل العرض بعد ذلك إلى عالم الجان حيث نجح المخرج مع بقية عناصر العرض فى خلق صورة مسرحية مبهرة أخفقت الموسيقى فى الارتقاء إلى مستواها، فلم تستطع موسيقى استعراض مملكة الجان إبراز ما يتسم به هذا العالم من اختلاف عن عالمنا فى حين اجتهد مصممو الاستعراض فى إبراز هذا الاختلاف فى الحدود التى أتاحتها الموسيقى.. اعتمدت موسيقى استعراض مملكة الجان على إيقاع الديسكو «الأمريكى» والسلم الصغير «الغربى» وتخلل غناء الكورس أجزاء من الإلقاء المنغم قام بأدائه ملك الجان، ثم انتقل اللحن بعد ذلك إلى موسيقى ال «جاز سوينج» فى غناء انفرادى لملك الجان وقد يحسب لموسيقى هذا الاستعراض أنها اعتمدت على أنواع من الموسيقى الأمريكية وهو ما يدعم الإسقاط السياسى الذى يبرزه النص ويلى هذا الاستعراض أغنية «الشيبو» والتى وضعت لتقديم حكماء البحر فى مملكة الجان، والحقيقة أن هذه الأغنية تعد من أبرز السلبيات التى تؤخذ على العرض بوجه عام، فوجودها غير مبرر وحذفها لا يخل بالبناء الدرامى وخاصة أن حكماء البحر الذين تقدمهم الأغنية كانوا على خشبة المسرح منذ بداية اللوحة، إضافة إلى ذلك فقد جاءت الأغنية فى مقام الحجاز مما ابتعد بها عن الروح السائدة منذ بداية اللوحة ليعود العرض مرة أخرى إلى عالم الإنس ويغنى الإسكافى أغنية «ناقصنى حاجة» وهى أغنية تراجيدية تمت صياغتها بأسلوب أوركسترالى دون مصاحبة إيقاعية وجاءت فى مقام نهاوند ورغم الجهد الواضح فى التوزيع الموسيقى لهذه الأغنية إلا أن عاملين همين قد أفسدا هذا الجهد؛ أولهما عامل التنفيذ الموسيقى والذى اعتمد على أصوات آلات مصنعة «غير حقيقية» والآخر هو عامل الغناء الذى اتسم بالأداء العسكرى ولم يخل من بعض النشاز تأتى بعد ذلك أغنية «غنى يامولاتى» والتى أخذت نفس الأسلوب الأوركسترالى السابق عانت من نفس المشاكل، يأتى بعد ذلك احتفال جزيرة النعاس بالألوان من خلال استعراض «قمش القماميش» والذى جاء بإيقاع نشط ولحن مبهج فى مقام كرد. ينتقل العرض مرة أخرى إلى مملكة الجان فنرى خطبة تهديدية بأغنية «يعنى إيه نعشق» والتى اعتمدت على المزج بين الأوركسترا والعود وإيقاع الوحدة الكبيرة مما أكسبها طابعاً شجياً يتلاءم مع الموقف إلا أنها افتقدت لنهاية قوية تناسب نهاية العرض. وإذا انتقلنا إلى الموسيقى المصاحبة للدراما فسوف نصطدم بالمهزلة الحقيقية، فقد اقتصرت هذه الموسيقى على أجزاء لحنية قصيرة تؤديها آلة منفردة فى كل مرة « عود – كمان – كلارينت» وهنا تبدأ الأسئلة فى طرح نفسها: هل السبب فى ذلك هو ضيق الوقت الذى خصص لإعداد هذه الموسيقى؟ أم هو تكثيف الاهتمام بالألحان على حساب الموسيقى التصويرية؟ وإن كان الآخر هو السبب، فلماذا لم نشعر بهذا الاهتمام فى تنوع المقامات الموسيقية المستخدمة فى صياغة ألحان هذا العرض؟ فقد اقتصرت المقامات المستخدمة على ثلاثة فقط رغم ثراء الموسيقى العربية بمئات المقامات.

ولماذا اعتمد التنفيذ الموسيقى فى عرض بهذه الضخامة على أصوات مصنعة «غير حقيقية» ؟ هل هو محدودية الميزانية؟ أم ترشيد الإنفاق؟ ولماذا لم تراعِ الإمكانيات الصوتية لأبطال العرض قبل إعداد الألحان؟ فلا شك أنه من الرائع أن نفكر فى عودة المسرح الغنائى بعمل جديد، ولكن من الأروع أن نحسب لهذه الخطوة ألف حساب وأن نتذكر أن أغلب روائع موسيقار الشعب سيد درويش والتى خلدت حتى يومنا هذا قد قدمت من خلال المسرح الغنائى فى عهده.

■ د. هانى عبدالناصر

سينمسرحية البطل المنسحب والدراما ذات الوجهين

لم يتخلص مجتمعنا بعد من ظاهرة البطل القومى المنسحب الذى يبرز من بين صفوف البسطاء حاملاً على عاتقه هم خلاص الوطن مما لحق به من خراب من جراء التسلط والخنوع أمام بطشه؛ لذلك لم يتوقف مسرحنا عن اجترار "تيمة" المخلص القومى ارتكازاً على التراث ، يستلهم منه كتابنا صورة البطل الشعبى الذى ينيب نفسه حامياً ومدافعاً عن سلامة بنيان أمته الاجتماعى فى حالة تتسم بالعدالة واستشراف قيم الحق والخير ، وذلك باستنهاض الجماعة أصحاب المصلحة فى حياة بعيدة عن الاستغلال والفساد . ومن كتابنا البارزين الذين تناولوا صورة البطل المخلص فى حالات (الكر) إقداماً وحضاً تنويرياً، وفى حالات (الفر) انسحاباً أمام مرجعيات التخلف والمعوقات والتقاعس الجمعى ، ألفريد فرج فى (حلاق بغداد) و (على جناح التبريزى وتابعه قفه)، وهو ما تجسد أيضاً فى عرض بديع تداخل فيه الواقع مع الخيال والتراثى مع المعاصر ، كتبه يسرى الجندى وأخرجه خالد جلال تحت عنوان (الإسكافى ملكاً) ، وهو عرض ذو وجهين أحدهما تليفزيونى والآخر مسرحى ، وتلك طريقة دأب يسرى الجندى على اتباعها منذ (حكاية الواد قلة) أو (جحا المصرى) .

والعرض قائم على البطل الشعبى التراثى (معروف الإسكافى) الذى يمتلك رؤية أحادية ارتجالية ، لا تقوم على الوعى وإنما تقوم على الحس الطبقى وحده ؛ ذلك الحس الذى يتخذه وسيلة حض لصغار التجار أصحاب الدكاكين والحرف المهددين من كبار التجار والشرطة (السلطة التنفيذية) بالاستيلاء على دكاكينهم وورشهم لتحويلها إلى (مولات) – إحالة إلى واقعنا المعيش منذ الثمانينيات — غير أن السلطة تتكالب على ذلك المخلص التراثى (معروف) المحرض ، وتشرع فى القبض عليه، غير أن (شهرزاد: الأميرة/ القطة) بوصفها الراوية التى تدير الأحداث وتحيى وتميت من تشاء من شخصيات الرواية، أو مواقفها فى بنية الحكى الدرامى القائم على المواقف الدرامية المتجاورة فى أسلوب المونتاج السينمائى الذى لا يحفل بالترتيب المنطقى المتسلسل للأحداث بما يقترب من أساليب التغريب الملحمى من ناحية ، ومن تكنيك كتابة السيناريو أو "الاسكريبت" . ولأن شهرزاد الراوية للأحداث فهى تقلّبها ذات اليمين على وجهها الأسطورى ، وتجرى ألسنة الشخصيات الخيالية باللغة العربية الفصحى ، أو ذات الشمال على وجهها الواقعى، وتجرى ألسنة الشخصيات الواقعية باللهجة العامية؛ مما يكشف عن ازدواجية فى التكنيك قائمة على (النص المسرحى / التليفزيونى) و(النص الحوارى الفصيح والدارج) إلى جانب مضمون أسطورى مفرغ ليوضع بديلاً عنه مضمون اجتماعى نقدى واقعى؛ وهى عادة عند كتاب المسرح الملحمى منذ بريخت؛ حيث يفرغ الكاتب الأسطورة أو الحدوتة الشعبية من مضمونها التراثى برسوبياته الثقافية ، ليضع مكانه مضموناً معاصراً أو حداثياً ناقضاً للمضمون التراثى؛ مثل دائرة الطباشير القوقازية . لذلك نجد شهرزاد تتحول إلى قطة هى الأميرة ابنة ملك الجان التى تخلص (معروف) من البطش السلطوى بحمله على ظهرها لتطير به فى الفضاء —وفى ذلك إحالة إلى جارية الزهراء فى رسالة الغفران؛ حيث تحمل ابن القارح على ظهرها لتعبر به الصراط بناء على اقتراحه —وهكذا تحط (الأميرة/ القطة) بمملكة الجان حاملة معها معروف بوصفه بطلها المنتظر ، وهو ما يقابله والدها بالرفض لأن فى ذلك ضياعاً لهيبة الجان وسطوتهم، وكذلك يرفضه الوزير الطامع فى الاقتران بها . وهو الأمر الذى يحولها من بطلة مخلصة لمعروف إلى بطلة منسحبة انسحاباً هروبياً ، لتحط بمعروف بعد رحلة طيران على (جزيرة النعاس) إحالة إلى مدينة التنابلة —الذين قعدوا دون أدنى عمل أو جهد ، يقيّمون به حياتهم المشتركة —وهو ما يحيلنا إلى ما فعلته الأميرة مع التبريزى فى مسرحية " ألفريد فرج" . وهكذا يبدأ ثنائى البطولة المنسحبة (معروف – القطة / الأميرة / الجنية) فى مشوار الحض والتنوير حثّاً لأهل الجزيرة الناعسة فى فراش التقاعس على وسائد الخذلان. وما أن تبدو مظاهر التجاوب لدى الجماعة المتناومة فى الجزيرة فى اتجاه الإمساك بخيوط حياة تتجه نحو لفظ قيم التقاعس والاستكانة لطاغوت الفساد والاستغلال حتى يكشر التحالف الرجعى – (الدراويش: رمز قوى التأسلم السياسى المتخم بالأموال النفطية) – وآلة البطش الأمنى عن أنيابهما، ومن ثمّ تهجم بكل عنفوانها على ذلك المخلص مؤيدة بخيانة (مخلوف) صديق (معروف) واعترافه عليه بعد التعذيب ، خاصة وأن معروف نفسه بعد أن تمكن من الجزيرة قد خطى خطوات انتهازية بالإقدام على الزواج من الأميرة ابنة ملك جزيرة النعاس، الأمر الذى أثار حفيظة الأميرة القطة ابنة ملك الجان ورفيقة رحلة خلاصه حيث طعنها فى أنوثتها فبادرت إلى الإيعاز لزوجته القديمة حتى تقف له وتفضحه فتبطل مشروعه التنويرى انتهاء بالقبض عليه واعتذاره للجميع بتعبير غنائى.

أسلوب الإخراج بين التعبير المسرحى والتعبير السينمائى.

تأسست البنية الفنية والجمالية لعرض (الإسكافى ملكاً) على مفردات الإنتاج السينمائى، حيث يتيح ذلك للمخرج توظيف أسلوب (القطع والوصل) وهو الأسلوب الفنى المستخدم فى التعبير الأدبى، وكذلك فى التعبير الفنى السينمائى؛ فالحدث يبدأ من بلاتوه، واستعدادات التصوير ومعداته السينمائية ، حيث الكاميرا والشاريوه والكلاكيت، وضبط زوايا التصوير ، مع تردد مصطلحات عملية الإنتاج السينمائى داخل بلاتوه التصوير . حيث ينتج فيلم سينمائى عن الرواية التراثية التى تدور حول (معروف الإسكافى) ودوره الإصلاحى فى المجتمع.

اعتمد المخرج على أسلوب الواقعية السحرية فى إيقاع متدفق قائم على حيل التخلص الدرامى وجماليات الانتقال الناعم من لوحة إلى لوحة ، عبر عشرين لوحة يمتزج فيها الخيال بالواقع ، ويتداخل فيها الأداء التجسيدى للشخصيات الواقعية مع الأداء التشخيصى للشخصيات الأسطورية ، كما يتداخل حوار الشخصيات مع أسلوب (السرد الانعكاسى) فى مقاطع حوارية مرت بنا فى حوارية (على جناح التبريزى مع تابعه قفه) فى مسرحية ألفريد فرج . على أن جماليات الإخراج تتضح فى قدرة المخرج عى الإمساك بزمام الإيقاع ، والانتقال المتخلص ببراعة من موقف لآخر دون أن يشعرنا بحدة ما بين نقلة ونقلة تالية لها . كما تبدو مقدرته على المزج بين خشونة مفردات التعامل فى بلاتوه التصوير السينمائى التى تدور فيما بين المخرج وأطقم عمله الإنتاجى ، إلى جانب الجماليات التقنية فى المشهد الذى تحمل فيه ممثلة شهرزاد (نهى لطفى) التى عبرت جسر الأداء ما بين حالة الحكى التراثى وحالة التشخيص الأسطورى لصورتها المتحولة إلى (جنّية – قطة) محبة لحبيبها (معروف) انتهاء بصورتها أنثى غيورة منتقمة لكرامة الأنثى التى غدر بها حبيبها . فمشهد حملها لماجد كدوانى على ظهرها والطيران به – بتقنية الكروما – أضفى الكثير من عالم السحر على المشهد. كما أن ذلك الجو نفسه قد جسده الإخراج والسينوغرافيا فى مملكة الجان . ولاشك أن إمساك المخرج بمسيرة الإيقاع فى عرضه المسرحى – على الرغم من التطويل الواضح فى العرض – قد أدى إلى تنويع الطاقات الإيقاعية ما بين حركة الممثلين وتحريكهم فى حالاتهم الإنسية وفى حالاتهم الميتافيزيقية (العفريتية) وفى تدفقهم الحياتى وخمولهم المتقاعس فى جزيرة النعاس.

ولاشك أن نجاح المخرج فى اختيار ممثليه "د. زين نصار" وزيراً لمملكة الجان، والممثل النجم (يوسف فوزى) ملكاً للجان، إلى جانب (ماجد كدوانى) بخفة ظله فى دور معروف الإسكافى ، لاشك أن حسن اختيار الأدوار وتوزيعها إلى جانب تحليلها تحليلاً أدائياً كان عبئاً على إخراج ذلك العرض الذى تشارك فى نسج صوره أكثر من خمسين فناناً على خشبة المسرح القومى حتى جاء عرضاً جديراً بالفرجة المسرحية ، التى تمتزج بالفكر وبالحض على النظر إلى ما يحيط بحياتنا من وسائل تفريط فيما بنيناه بالعرق وبالدم، وعملت وسائل التسلط والتحالفات النفعية الخاصة متآزرة معها وسائل إعلام لها قدرات الجن تصدر ميكروفوناتها على آذاننا ، كما تسلطت على آذان معروف فتحول من ملك إلى سيرته الأولى – مجرد إسكافى.

■ د. هانى أبو الحسن

النص الأصلى أكثر جرأة واختراقاً للمحظورات

«البروفة» عرض مغربى يطرح علاقة المثقف بالسلطة ولكن على استحياء شديد وبنعومة مستفزة!!

كيف بك.. حينما تنتفى الحميمية.. فلا صداقة، ولا أخوة، ولا حرية ولا قدرة على القبول أو الرفض؟! فقط كثير من البروتوكولات الرسمية والبيروقراطية المقيتة التى تطل برأسها مخرجة لسانها فى تشف عاقدة احتفاليات القهر المُحكمة لسلب الهوية.. حيثٌ السلطة صمٌ.. بكمٌ.. حينما يصير القائمون على الأمر مجرد دمى.. بهلوانات، ديوك سباق وأبواق تردد ما يمليه الأعلى والأقوى.. فنسير لكن السؤال هنا عن كيفية ذلك المسير (الفعل) هل يُسلط علينا الكادر ونحن وراء القطيع.. ؟ أم نخترق الحدود المرسومة للصورة الضبابية لنقود المسيرة نحو الحق، الحرية، مفتوحى الذراعين؟.. ولا يعنينا أن نُصلّب هكذا بضراوة مثلما فعلوا مع السيد المسيح!!. هكذا تداخلت فى رأسى الرؤى حين شاهدت العرض المغربى «البروقة» والمأخوذ عن مسرحية «التمرين» للكاتب الجزائرى «محمد بن قطاف»، والحقيقة أننى شاهدت هذا العمل قبلاً إبّان فعاليات مهرجان المسرح التجريبى 2006، وكان من إخراج ابن قطاف نفسه، ورغماً عنى وجدتنى أقارن بين ما شاهدته على مسرح مفدى زكريا بقصر الثقافة بالجزائر للفرقة المغربية، والعرض الذى شاهدته العام الماضى..

ما أثاره نص ابن قطاف.. أزمة الثقة بين المثقف والسلطة وعدم وعى السلطة بأهمية دور المثقف؛ حيث تظل الثقافة فى الدرك الأسفل.. فى قاع المجتمع.. فحينما تُقام البروقة.. تطرد الفرقة لأجل عرض سينمائى تجارى، اجتماع حزبى أو نقابى؛ فتضطر الفرقة لإقامة «بروقتها» على أحد المقاهى. لقد استوحى عرض البروفة فكرته بكثير من التخفيف للحدة التى كان عليها «التمرين» متماساً معه فى بعض الأحيان.. حيث كانت حقيبة الديكور المفتوحة دائماً لتعبر عن أزمة الترحال حيث الممثلين الثلاثة يحملون قناعاتهم، أفكارهم، طموحاتهم استعداداً للرحيل، إنها رحلة صعبة للبحث عن هوية فى وطن يعامله النازيون والمحتلون كالنعاج، بدا ذلك من خلال شاشة العرض التى تسيّد «هتلر» مساحتها وهو يؤرجح «بالونة» مزركشة فى الهواء فى كل أرجاء الحجرة، صعودا وهبوطاً، يسارا ويميناً بين يديه، فوق رأسه، أو على عجيزته



وفى هذا قمة المهانة!!.. ثم من كثرة الضغط تنفجر «البالونة»..فيبكى «النازى» لا لشىء سوى لفقدانه اللعبة التى كانت تُسلّى وقت فراغه!! كذلك اختفت التداخلات فى عرض «البروقة» وبخاصة بين شخصية المواطن «هاملت» وكان المخرج فى البروفة أقل قهراً من المخرجة فى «التمرين» ونجحت الأغانى التى عبرت عن العرض فى إظهار كم هائل من الحزن، القهر، الحيرة التى يعيشها المثقف العربى والتى تنخر فى عظامه.. الممثلون: سعيدة الركيك.. حاولت تجسيد الشخصية التائهة المقهورة المكبوتة دائماً والتى تبحث عن مخرج يقيلها من عثرات الجمود، وأراها أجادت بخاصة بما تتمير به من نحافة أدخلتها فى عمق الدور.. أما عبد السلام صحراوى «المخرج» فلم يكن قوياً قاهراً سلطوياً كما ينبغى، فقد كان قهره على استحياء وسلطويته ناعمة لا تتفق وما هو مقصود من رسالة العرض، ونأتى لـ «عقبة ريان» الذى مثّل دور الممثل الثانى «الأعرج» الذى كان منوطا بجمع الديكور وحمل الإكسسوارات والغناء.. كان جيداً فى أدائه بخاصة حينما غنى بصوت عذب مؤثر.. إلا أنه لم يقنعنى كرجل به عاهة. والعرض يعتمد على البساطة والتجريب، فهو يقوم بنائياً على المسرح داخل المسرح.. حيث الديكور البسيط المتنقل، الأغراض الخفيفة، فالكرسى يحمله «المخرج» دائماً والحقيبة المليئة بالديكور المتناثر يحملها الممثل الأعرج.. الملابس خاصة «الممثلة» فكل عناصرالديكور سهلة، محمولة على الأذراع أو فوق الرءوس، كأنما كلٌ منهم يحمل قدره، مما يؤكد لدى المشاهد الأزمة التى يعيشها هؤلاء من الترحال وعدم الانتماء واللاوطن واللامنتهى، فالصباحات متشابهة.. كذلك المساءات، وليس أدل على القهر والاضطهاد من «عُلاقة» الملابس أو «الشّماعة» التى كان الأعرج والفتاة والمخرج يعلقون عليها ملابسهم الواحد تلو الآخر.. تبدو حينما تتعرى من ملابسهم عبر انعكاس الظل والنور على شكل الصليب الذى يظل يتراقص طوال الوقت كأنه ينادى زبائنه.. معلناً أيقونته الدائمة فى صمته المطبق.. إلى أصحاب المعتقدات والأديان والأخطار.. إذ إنهم فى سعيهم الدءوب نحو حرياتهم ومعتقداتهم ربما يلقون نفس المصير المحتوم.. الصلب، فكان وجوده الجلى يسلط الضوء على معاناة المثقف بشكل كبير، كذلك المظلة المثقوبة المهلهلة والتى توحى بأنه لا سقف يحميك.

كان استخدام «الڤيديو بروجكتور» جيداً بخاصة فى تصوير بشاعة واستهتار الحكام المرفهين والمتلاعبين بمصائر الشعوب التى صارت «كالدمى» البالون، ولا عجب أن يحزن السلطوى المقامر – الذى أجاد المخرج «يوسف الريحانى» بأن جعله «هتلر» لما أوقعه من دمار – إذا انفجرت لعبته.. لا لشىء سوى لأنه سيفقد لعبته ودميته الأثيرة، مؤكداً بمهارة أن كثرة الضغط تولّد الانفجار بالفعل! لذا .. عليك أيها الإنسان ألا ترفض الخروج إلى الشمس.. إلى الحرية.. إلى العدالة.. فإن لم تجد فيها مكاناً تتمم فيه تمرينك لأسباب ملفقة.. فلا تحزن.. كن سعيداً.. فهناك الشارع.. البحر.. السماء.. هواء الله الطلق.. هناك لن تمثل الحياة.. بل تجعل الحياة تمثلك.. لا تتراجع حتى لو صرت فى أعينهم مجرماً.. متهما بالتحرش، الضرب، خرق القوانين، وإزعاج السلطات.. فهذا بالتأكيد دورك المحتوم.. ازعج.. كى يصحو الجميع من غفوته.. اسعد.. واعلم أن هناك ما هو أهم من أن نتكاثر تحت ثقب فى التراب!!

هكذا أراد العرض أن يقول.. وهكذا.. نحن!

شاهدته فى الجزائر.. ضمن فعاليات مهرجان المسرح الوطنى.

■ صفاء البيلى

برقع مشجر «شجرى»

foliage Border

ستارة غير منتظمة الحواف، تتدلى من سقف المسرح فوق أماكن معينة منه، ومرسوم على هذه الستارة أوراق وغصون نباتية، كى تعطى الإيحاء بوجود أشجار.

● مسرحية "اللعب فى الممنوع" والتى قدمتها فرقة صلاح حامد المسرحية بقصر ثقافة الفيوم خلال شهر يوليو الماضى، تقرر إعادة عرضها مرة أخرى فى الخامس من سبتمبرالقادم على مسرح قصر ثقافة الفيوم، ضمن برنامج إحياء ذكرى شهداء محرقة المسرحية تأليف محمد الشربينى وإخراج عزت زين وديكور شمس الدين حسين والأشعار لأحمد زيدان وموسيقى وألحان إيهاب حمدى.

التشكيل فى فراغ الغد بقلب من حديد

قصة حب انتزعها ناظم حكمت من قبضة الموت فى لحظة فارقة بين الحياة والموت واضعًا فرصة جدلية مشروطة بشروط ثلاثة، وتضامن معه هانى مطاوع باحثًا عن الحب بين خلجات أدق دخائل النفس، فقد زرع للغريب/ الموت ومهد لشروطه التى امتزجت بالقوة والسطوة وامتلاك الأمر فى براعة نادرة.

إنها لحظة فارقة حقا؛ فما أقبح وجه الموت وما أقسى الحقيقة، ولكنه فى مهارة إبداعية واعية لم يضع للغريب/ الموت سلطة مطلقة، فقد هز عرشه بإشارات تناثرت بعناية دقيقة على يد الفنان البارع صاحب الأزميل الساحر، والذى يقسم روحه على أعماله خالصا صادقا فتبقى وتخلد، وهى مواجهة متكافئة ومتصارعة لثنائى متضاد، كما وضع ثنائياً آخر فى القصر الحاكم بين «شيرين» الأميرة الصغيرة المريضة التى بلغت حافة الموت و«مهمنة» الأميرة الكبيرة الحاكمة بيد من حديد مفعمة بالقوة والحيوية وحب الحياة، ولكنها مستعدة للتضحية بأى شىء فى سبيل شفاء أختها الأميرة الصغيرة.

فى هذا الجو القاتم لملكة كامله تشرب مياها طغى عليها صدأ الحديد وهددت الناس بالموت، أما القصر فتنتقل إليه مياه عذبة من نبع صاف تفصله عن المملكة جبال الحديد المنيعة.

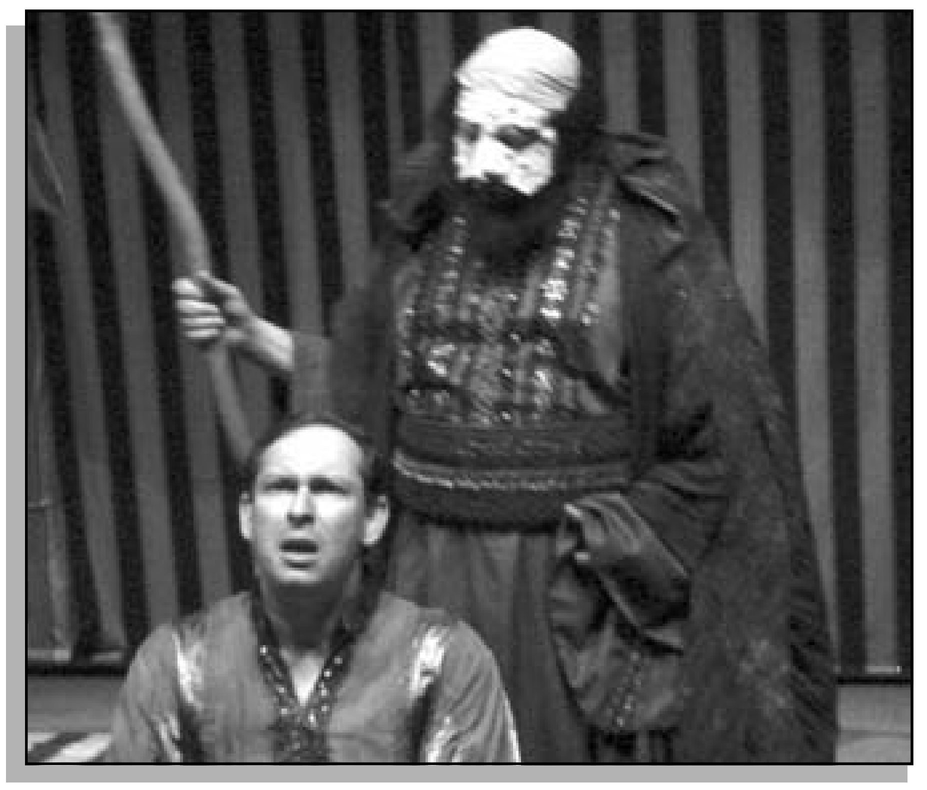
ولكى تصل معه سريعا إلى قلب يفيض بأوجاعه، عرض أول الأمر جانبا من حياة العامة، وكيف يكون سمرهم؛ ليستعرض فى بلاغة نادرة حال الشعب وأوجد بينهم الغريب.

فأول ما تلقاه العين عند دخولك قاعة الغد التجريبية وجود أرج بروسنيوم، الذى يوجد فى المسارح التقليدية وقاعة الغد، لما تنشأ لهذا النوع من المسرح، فهى ذات طابع خاص يختلف تماما عن المسرح التقليدى (العلبة الإيطالية) ذات البروسنيوم والستار الأمامى. وتخال لأول وهلة أن هذا افتعال وأن جواز السفر والتأشيرة سيذهبان بك إلى رحلة مضللة إلا أننى ما إن تجاوزت باب الدخول واهتديت إلى مقعدى حتى تبددت كل الهواجس التى تسارعت إلى الذهن مدفوعة برغبة قوية لاستقراء المكان وما يوحى به، فقد ابتدع المصمم لهذا الأرج نمطا مغايرا وأحدث فيه إيقاعا تشكيليا غير نمطى من خلال إحداثه المائل، ويتحول هذا الأرج الداكن إلى إطار جميل سرعان ما تنساه العين لحرارة ودفء المقهى/ الحانة بتشكيلها البصرى البسيط، وقد صممت بمجموعة أقمشة ثقيلة ذات طابع وطراز قديمين، فهى أقرب إلى الخيمة البدوية التى تقام فى العراء، إشارة أخرى إلى عدم استقرار الناس فى أرض جفت ينابيع الحياة فيها وبقى الصدأ، فالخيمة تلقى بظلال الزمن الذى صنعت فيه مثل هذه النوعية من الأنسجة، ولكنه لا يحمل طرازاً دالاً على زمن بعينه؛ اللهم إلا أنه عربى قديم، فى تشكيل رقيق غير مجهد للعين، كما يعكس مستوى الطبقة التى ترتاد هذا المقهى.

ويحتضن أرضية مشكلة بنعومة لمستوى مرتفع على شكل قوس قُسم طرفاه إلى ثلاث درجات يمين ويسار منطقة التمثيل، هذا القوس يحتضن هو الآخر دائرة مرتفعة ارتفاع مستوى القوس الخلفى، وتنحدر مائلة تجاه المتلقى لتهبط درجتين فى المنتصف بدلا من ثلاث يمين ويسار المستوى.

وتتماس هذه الكتلة فى المنتصف مع المستوى المقوس تماساً باعثاً على الإثارة والقلق والغموض أيضاً، هذا التقسيم أحدث إيقاعاً غير منتظم بالرغم من تماثل الكتلة، فقد أحدث تأثيرا بصرياً يداعب عين المتفرج فى تكامله مع الفراغ من جهة، واكتماله إلى صورته النهائية بتفاعله مع كتلة الممثل المتحركة من جهة أخرى؛ فقد وضع فى منتصف القوس مقعدين وكساهما بنفس قماش جسم المنظر، وباقى المقاعد عبارة عن وسائد محشوة ومكسوة بنفس القماش، ليجعل المستوى مهيأ للجلوس ويكسر إيقاعه بمقعدين أعلاه، وزادت محاولته للتخلص من التماثل بوضع جسم غريب وشاذ عن هذا الجسد فى شكل أريكة خشبية انتخب لها مكاناً بارزاً يمين القوس، وما أن ينبض المسرح بالممثلين وازدياد شعاع الضوء شيئاً فشيئاً نجد ذلك العالم الذى ارتدى ملابس ما بين عربية وفارسية، مزيجاً من الطراز مدفوعاً بإحساس مرهف وصولاً إلى الخط الخارجى العربى للشخصيات، ويرد بينهم فرهارد، أيمن الشيوى، فى تألق نابض بحيوية مميزة، حيوية الفنان المدفوع بوجدانه إلى عالمه الخاص، فهو يرى بعين قلبه ويتحرك بحرارة وجدانه وبصيرة الفنان المتألقة تلك ملامح شخصيته التى عكسها ملبسه المتأنق فى دفء وحيوية، حرك معه مجموع الرواد فى المقهى وهو يداعب شحاذاً متمرداً ماكراً – عبد المنعم رياض – فمن خلال حركة الشيوى ومداعبته للشحاذ وتنقله من مكان لآخر فى حيوية ومرح استطاع المخرج أن يبرهن على إيقاع هذه الشخصية ومدى أهميتها فى هذا العرض، إلا أن هذه الحيوية والمرح لم تستطع أن تغطى على وجود شخصية غامضة متشحة بالسواد، ولكنه ليس سواداً حالكاً وإنما سواد ممزوج بالدم ومرصع بنقوش مطموسة كالطلسم ألا وهو الغريب، يقبض على عصى غير منتظمة ذات شعب يضرب بها فى الأرض، وتغطيه عباءة فضفاضة أختيرت بعناية تجعل منه كائناً أسطورياً غير تقليدى وغير بشرى، وما أن يصل إليه السؤال من هذا الغريب حتى يكشف لنا عن أبعاد أخرى أضافها الممثل القدير سامى عبد الحليم الذى هب واقفاً محكماً سطوته على فراغ القاعة كاملة فى شكل متوازن بين الصوت المغلف بالفحيح والحركة الرصينة المتأنية الواثقة واستخدامه لأدواته مشبعة غاية الامتلاء؛ ليكشف عن وجهه المشوه والقبيح والمفزع ليلتصق به شكله ويحفر داخلك صورته مسيطراً على نبض المتلقى بعزفه الدقيق على تقسيمات التشبع والمهارة فى تبليغ حجم مكانته فى العرض فهو الغريب/ الموت مالك زمام الصراع مع المرض، ويؤكد المخرج على بلورة هذا البعد بخروج جميع الشخصيات من منطقة التمثيل ليواجه فرهارد هذا الوحش الغريب الذى يدهش من عدم خوفه منه، وهنا يطرق المشهد على وتر آخر وهو الفن الأصيل يخلد الفنان لأنه فى صدقه وتوحده مع فنه يترك جزءاً من روحه فى هذا الإبداع، ومن هنا يخلد ذكراه ببقاء عمله الإبداعى، ولما كان المنادى قد نادى وأعلن عن مرض الأميرة شيرين الخطير ورغب ورهب فيمن يتقدم إلى الأميرة للشفاء.

وما إن ننتقل إلى المشهد التالى، حتى يرتفع قماش المقهى ونتجه إلى منتصف القاعة لنجد المستوى الدائرى المتماس مع مستوى القوس قد ارتفع غطاؤه، كأنما تفتح قمقما أو قبراً أسطورياً فى لحظة متأنية بين الواقع واللاواقع، لحظة دقيقة بين الحياة والموت؛ تلك اللحظة الدقيقة والتى تحسبها مدة رفع الغطاء عن المخدع المدفون فى جسم الأرض التى يتحرك عليها الممثلون، إنها ومضة حاسمة يتم فيها عرض سريع وقاس للرغبات والتمنى، وهنا يدخل الغريب فى براعة وقوة ويلقى على الأميرة مهمنة، إيمان إمام، قدرته على شفاء الأميرة الصغيرة، ولكن هناك شرطاً قاسياً، وعندما تندفع مهمنة مشحونة بعاطفة تجاه الأخت معلنة موافقتها بين مد وجذر، يلقى الغريب عباءته السحرية عليها لتذبل الوردة وتحترق ويختلط رمادها بالموت القابع فى فراش أختها، لتنهض الأخت متعافية، وتهوى الأميرة ذبيحة اندفاع تجاه وجه مشوه بالنتوءات والتجاعيد؛ لتكون المقابلة الحقيقية بين الرغبة والذات فى معيار شاعرى نادر التكوين، وأدت فى براعة مجموعة المشهد هذا التلاحم الشعورى الأخاذ، هذا الزخم والانفعال والفيضان الوجدانى غلفه منظر المخدع السحرى الذى يعتبر هنا مفتاحاً سحرياً لهذا العالم الواقع على حد الشعر منتزعاً من نياط القلوب ما دفنت من رغبات فى حجرات غامضة مظلمة ومغلقة.



فالمخدع عبارة عن دائرة كاملة الاستدارة مزينة بنقوش ذهبية لطاووش موّشى وتفاصيل دقيقة ومكررة تكراراً هندسياً جعل العين تتجاوزه ليتسلل منه فقط الإحساس بالزهو وحب الحياة وخلف المخدع مد برافانين يميناً ويساراً ليهيئ المكان لحجرة، ولم يتركها هكذا فقد وضع المنظر فى مجموعة خطوط دائرية متعارضة يتسلل منها اللاجدى أمام المصير المحتوم والحكم النافذ بالموت، ثم ينتقل بنا إلى المشهد التالى وهو قاعة عرض الأميرة مهمنة ونبأ فرار (شيرين وفرهارد) وعودة الغريب الشبح بفحيحه المدوى ليزيد من قسوة الأميرة التى ضحت بأجمل ما لديها من أجل أختها، والمنظر استقى إحساسه وخطوطه من أشهر مبنى لأشهر قصة حب مبنى؛ «تاج محل» الذى بناه الحبيب تخليداً لذكرى حبيبته ووفاء لها، ليكون الحكم القاسى على فرهارد بأن يحطم قلب جبل الحديد لينفذ منه الماء الصافى ليصل إلى المملكة ويقبل فرهارد الشرط ويحرم من حبيبته شيرين ويذهب إلى جبل الحديد، وما إن يتبدل المشهد حتى تجد فرهارد وقد توحد مع أدواته، أزميله ومطرقته، وما أن يعمل فأسه وفنه فى الأرض حتى تثمر الرمان والخضر والشجر، ويتوحد الفنان مع ما يخلص له ويؤمن به ويتنازل عن نزواته الخاصة المفردة، وتتخلى الأميرة مهمنة عن نزوتها وأنانيتها صادقة ومدفوعة لحب الغير فيرتد إليها جمالها ومازال شبح الموت مسيطرا متبدلاً من مناخ لآخر حتى نجد الأميرة شيرين تقبل فرحةً على فرهارد تطلب منه العودة إليها والتخلى عما بدأه لقسوته فى أنانية ويأس، فيرتد إليها الموت وكأنها لحظة ضيقة جداً نفذ منها ناظم حكمت وسبح فيها هانى مطاوع وطرح علينا كوكبة من المبدعين منظومة شعرية صافية، نفذ إلينا من قلب الموت الأمل فى الحياة عن طريق شقّه الفنان فى قلب الصخر فى قلب الحديد.

صبحى السيد





د. محمد السيد إسماعيل

تشير صيغة التنكير الواردة فى عنوان مسرحية «قصة حب» التى تعرض الآن على مسرح الغد إلى أننا سوف نشاهد علاقة حب غير متداولة، وتقوم المسرحية – من خلال أحداثها – بإشباع هذا التوقع، من خلال علاقة الحب النادرة بين الأميرة «مهمنة» (إيمان إمام) وشقيقتها الصغرى «شيرين» (نهاد سعيد) التى تتعرض لمرض طويل يعجز أطباء البلدة وسحرتها عن علاجه، حتى تشرف على الموت. وفى هذه الأثناء يزور البلدة رحالة غريب ملثم الوجه (سامى عبد الحليم) يمتلك جرأة أن يدخل القصر دون استئذان، وعندما تندهش الأميرة من ذلك يقول لها: إن الإنسان لا يستأذن ممن يحتاجون إليه، ثم يكشف عن وجهه الذى بدا مفزعاً (ولا أقول قبيحاً)، ويبدأ فى إلقاء شروطه لكى يشفى الأميرة الصغيرة، وكان أفدح هذه الشروط أن تضحى الأميرة بجمالها لإنقاذ حياة أختها، وتتردد الأميرة قليلاً ثم تقبل التحدى، هذا هو البعد الأول من أبعاد المسرحية الذى يتلاقى مع البعد الثانى الذى يمثله فرهارد (أيمن الشيوى) الفنان الذى يستطيع مواجهة الأخطار بفنه. ويلتقى البعدان أو البطلان (فرهارد، وشيرين) من خلال الشرط الأول الذى طلبه الغريب وهو أن يبنى فرهارد «جوسقاً» للأميرة الصغيرة ويزينه برسوماته، ولم يكن غريباً أن تعشق الشقيقتان «فرهارد»، وأن يعشق «فرهارد» شيرين بعد أن تشوه وجه الأميرة، وعندما ينتبه الجميع إلى أن «شيرين» هى الأميرة الصغيرة، يقول بغرور الفنان: إذن فقد عشقت أبعد نجمة فى السماء، وبالتقاء هذين البعدين تبلغ الأحداث ذروتها الأخيرة، وأعنى بها المواجهة بين هذا الحب وإرادة الأميرة، التى تتصارع داخلها عاطفتها تجاه شقيقتها، وحبها لفرهارد، فتشترط عليه لكى ترضى به زوجاً لشيرين أن يحفر جبل الحديد حتى تتدفق المياه العذبة إلى البلدة التى لم تعد عيونها تفيض ماء بل صديداً. ويقبل فرهارد التحدى ويقضى عشر سنوات يحفر الجبل، فتعفو عنه الأميرة وتوافق على رجوعه وزواجه من شيرين، لكن التجربة تكون قد أنضجته فقد كبر حبه وتجاوز هذه العلاقة الثنائية ليصبح حباً كبيراً لبؤساء البلدة الذين يعانون من افتقاد الماء العذب، فيرفض العودة، ويصيب المرض – مرة أخرى – الأميرة

قصة حب بين ناظم حكمت وهاني مطاوع

منذ اللحظة الأولى لدخولنا قاعة مسرح الغد، أحسست بالقلق والتوجس، فالكراسي غير ملائمة لقاعة عرض مسرحي فهي غير ثابتة وتدور حول محور يحدث صوتاً مع أقل حركة، الجمهور قليل للغاية، يوجد أطفال في القاعة لا يتوقفون عن الهمس والحركة الدائبة، حالة من الصمت المميت خيمت على المكان، إلا من همهمات الجمهور أو وشوشة الأطفال في آذان أمهاتهم.

كل العوامل اجتمعت ضد أبطال هذا العرض، فمن أين سيستمد هؤلاء الممثلين طاقة أفعالهم؟. شعرت بالرثاء من أجلهم ومن أجل نفسي... على الوقت الذي سأقضيه داخل هذه القاعة.

بعد لحظات بدأ العرض ومنذ اللحظة الأولى للبداية نسيت كل هذه العوامل المحبطة ووجدتني أتوحد مع فريق عمل من طراز فريد، فقدم الجميع أفضل ما عنده وكأن القاعة مكتظة بالجماهير الغفيرة، وعلى مدار الساعتين استمتع الحضور بوجبة مسرحية دسمة مع قصة حب.. هذا العرض الذي ألفه ناظم حكمت وأعده وأخرجه د. هاني مطاوع، بالرغم من أن نص ناظم حكمت يعد من النصوص التي لها مكانة خاصة بين نصوص المسرح العالمي، إلا أن الإعداد الذي قام به د. هاني مطاوع خاصة فيما يتعلق بالمشاهد المضافة، والحذوفات التي تمت في مشاهد أخرى قد أضفت على العرض بريقاً خاصاً أثر بشكل كبير على خط الفعل الرئيسي، وساهم بالقدر الكبير في إنتاج إيقاع عال للعرض ككل.

كما اتسمت اللغة التي أعد بها نص العرض بالبساطة واليسر، ولا يمكن للمشاهد أن يلحظ أي اختلاف فيما يتعلق بمستويات اللغة فيما بين المشاهد الأصلية والمشاهد المضافة، فجاء العمل كله في نسيج محكم الصنع يتميز بوحدته العضوية وانسجام لغته من منطقة لأخرى..

يدور العرض حول الأميرة «مهمنة» التي تقبل التضحية بجمالها إنقاذا لأختها من الموت وفقاً للشروط التي فرضها الغريب لإنقاذ الأخت، وقد قدم أبطال العرض منظومة متناغمة في الأداء المسرحي توافقت مع الرؤية الكلية التي طرحها د. هاني مطاوع في نص العرض وفي الأطر التي رسمت لشخصياته، فالغريب الذي قام به د. سامي عبد الحليم يظهر في البداية بغطاء رأس يخفي وجها مشوهاً بشعاً.. سرعان ما يكشفه على المستوى المادي بنزع هذا الغطاء فيصيب الجميع بالهلع كما يكشفه على المستوى الفكري لندرك أنه رسول الموت بقيامه بنزع روح شحاذ البلدة.

من هنا يستجيب الغريب لنداء الأميرة التي تطالب أهل البلدة وحكماءها بإنقاذ أختها المريضة من الموت، فيذهب الغريب ويضع شروطه التي تتضمن إحداها أن تضحي الأميرة بجمالها من أجل بقاء أختها على قيد الحياة.

قدم سامي عبد الحليم قصيداً تمثيلياً في إطار محكم للشخصية على مستوى حركة الجسد، وكذلك على مستوى الأداء الصوتي.. فاستخدم نبرًا متباينًا من منطقة لأخرى، واستخدم فرع الشجرة الذي يحمله في تعميق فعل الشخصية بالأصوات التي تنتج من دق هذا الفرع بالأرض كما سخر المخرج هذا الفرع في إنتاج لقطات جمالية باستخدامه في تشكيل الصورة المسرحية في المشاهد التي جمعت الأميرة بالغريب.

أما أيمن الشيوي فقد قدم شخصية فرهارد الفنان الذي تزوج بأخت الأميرة وقام في النهاية بتقديم مهرها بالنحت في جبل الحديد سنوات طوال حتى يصل الماء العذب للمدينة، وعلى مدار مراحل الدور المسرحي قام أيمن الشيوي بتجسيد تطور الشخصية من حالة لأخرى.. وغلف أداءه بعبق الفنان وتمرده وتفرده الذي ظهر منذ البداية حال هرب الجميع هلعاً من الغريب إلا هو الذي وقف منتصب القامة واضعاً عينيه في عيني الغريب لا يخشاه، إنها روح الفنان التي تسعى دوماً لاكتشاف كل جديد وتمتزج بكل ما هو غريب..

وقد حقق الشيوي إيقاعاً سريعاً لمعظم مشاهد العرض، فيما عدا المشاهد التي جمعته مع أبيه الذي قام به الفنان حمدي أبو العلا.. فجاء الإيقاع بطيئاً بعض الشيء ولم تخرج إيمان إمام عن سياق منظومة التفوق الفني فجاء أداؤها من النوع عالي الجودة.. ومن الواضح في أداء إيمان إمام وتنوعه عبر محطات العرض المختلفة، ويمكن استشفاف ذلك من الإطار الكلي المرسوم بعناية للشخصية وكذلك من العمل الجزئي داخل هذا الإطار، فالدور تم تقسيمه إلى مراحل مختلفة كل مرحلة تم التعامل معها على أنها شخصية منفصلة بذاتها.. هذا ما يمكن استنتاجه بسهولة، فالأميرة «مهمنة» في الجزء الأول من العرض تقدم أداء صوتيا حادًا يعكس قوة السلطة التي تستمدها الأميرة من عرشها، في الوقت ذاته تختلط هذه السلطة بالاضطراب الناجم عن الخطر التي يحيق بأختها التي تحبها حبا جارفاً.. وقد جاءت إيمان إمام مالكة لأدواتها وعلى وعي بحالتين شعوريتين متناقضتين تستطيع أن تقدمهما بشكل مقنع.. وقد نجحت إيمان إمام في تقديم هذا التمازج في المشاعر في الجزء الأول، فبدت قوية متسلطة ولكنها في الوقت ذاته ضعيفة مضطربة مهزومة أمام هذا الموت القادم لأختها.

اجتهدت كثيراً في بقية مشاهد العرض فبدت المرحلة الثانية في مشهدها مع الفريق مضطربة بين قبول شروطه أو رفضها.

هنا تبرز صورة أخرى من صور المشاعر المتضاربة التي جسدتها إيمان ببراعة، ومع تطور أحداث المسرحية تتباين الحالات الشعورية وتتغير مستويات الأداء التمثيلي بشكل مثير للدهشة..

أما عبد المنعم رياض الذي قام بدور الشحاذ فهو ممثل بارع حقاً قدم إطاراً مقنعاً للدور وبذل من الجهد ما جعله يقدم صورة محكمة لشحاذ البلدة على مستوى الأداء الصوتي والحركي واستخدام الجسد. وبرغم أن مصطفى حسن قدم عدداً بسيطًا من اللقطات الكوميدية إلا أن أداءه البسيط وتجاوب الجمهور القليل معه ينم عن موهبة كوميدية سوف تحتل مكانها على الساحة المسرحية في القريب العاجل.

ولم يكن لهذه المنظومة المتكاملة في الأداء التمثيلي لتتواجد إلا بجهد مخرج العمل ورؤيته البارعة من إعداد النص إلى سعيه الجاد لخلق منظومة متكاملة بين عناصر العرض من الديكور للمكياج للملابس الجميلة التي صممتها نعيمة عجمي.

بقيت بعض الملاحظات البسيطة التي لا تقلل من نجاح العرض.

بالرغم من المكياج المعبر لشخصية الغريب إلا أن الماسك الذي ارتدته الأميرة كان سببا مباشراً في فصل المتلقي عن العرض بعض الشيء لأن خامته وشكله غير مقنعين على الإطلاق.

في مناطق كثيرة من العرض مثلت الموسيقى عبئاً على المشهد من حيث اللحن ذاته وكذلك التنفيذ الذي قدم موسيقى عالية الصوت أخفى الكثير من جماليات اللحظة الدرامية في المشهد.. خاصة في المشاهد التي جمعت الأميرة بأختها.

سؤال للدكتور أشرف زكي.. عرض جميل مثل «قصة حب» لماذا لم نقدم له الدعاية الكافية قبل افتتاحه؟ وهل الافتتاح في هذا التوقيت – قبل التجريبي بأسبوعين – هو قرار صائب؟، أقترح على الدكتور أشرف زكي أن يقدم هذا العرض على مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية في فترة المهرجان التجريبي لأن عرضه بالقاهرة سيتوقف حتما.

في النهاية تجدر الإشارة إلى أن هناك فريق عمل لجنود مجهولين قاموا بجهود رائعة يأتي في مقدمتها عناصر العرض المختلفة من إضاءة وملابس وديكور، وهي العناصر التي ستقدم في مقال د. صبحي السيد، وكذلك جنود مجهولين خلف الستار هم منفذو العرض وعلى رأسهم المخرج المنفذ للعرض أحمد رجب.

تهنئة للدكتور هاني مطاوع على وجبته المسرحية الدسمة.

جمال ياقوت



الصغيرة حتى تموت في الوقت الذي يعود فيه وجه الأميرة (مهمنة) إلى جماله السابق.

وعلى الرغم من توافر عناصر التشويق في هذه «الحدوتة» – التي آثرت سردها تمهيداً للتحليل – فإنها في حد ذاتها ليست أهم ما في العمل المسرحي، لأنها – في النهاية – مجرد تيمة أو إطار عام ينطلق منه الشاعر التركي الكبير ناظم حكمت لتقديم رؤيته، والفكرة الرئيسية التي ينبني عليها هذا العمل هو أن الإنسان لا يستطيع أن يقيم علاقة حب حقيقية وأن يسعد بمعايشتها وسط عالم مليء بالبؤس، ولا تعود هذه الفكرة إلى مجرد إيمان ناظم حكمت بالاشتراكية كما هو معروف، لأنها – في جوهرها – فكرة إنسانية تتجاوز المذاهب الفكرية، وتمتلك إمكانيات مصداقيتها على اختلاف العصور ، وإن كان من الممكن – كما يحدث كثيراً – تغييبها.

لكننا نعلم أيضا أن قوة الأدب وفتنته لا ترجعان – فحسب – إلى نبل الفكرة أو القيمة التي يدافع عنها، لأنه لو كان كذلك لتساوى وربما تدني – عن كثير من الأعمال غير الأدبية التي تزدحم بمثل هذه القيم النبيلة.

لهذا فمن المهم تأمل كيفية تقديم هذه الفكرة والثنائيات العديدة التي أقام الكاتب بناءه المسرحي عليها، حيث تبدأ المسرحية بمجموعة من عامة الشعب – من بينهم فرهارد – تستعيد ما حدث بينهم وبين تنين الجبال الأصفر (قاطع الطريق)، وهو ما يستدعي قصة أوديب في مقابلته للوحش الرابض على أبواب المدينة وتغلبه عليه بعد الإجابة على سؤاله، لكن فرهارد يتغلب على التنين بـ «الفن» حين غرس في صدره ريشته، تماماً كما كان يفعل أورفيس في استمالته للوحوش بنغماته، وهذه هي الثنائية الأولى التي تطرحها المسرحية، «الفن» في مواجهة القوة. الفن الذي يصبح مرادفاً لحركة الطبيعة وجوهرها الحي، والذي يجعل من فرهارد – كما يصفه الرحالة الغريب – منذوراً للحفيف والأزيز والريح والمطر.

وفي موضع متقدم من المسرحية تطرح ثنائية الجمال في مواجهة سطوة الموت، أو الجمال الذي يحيل الموت إلى حياة (علاقة الشقيقتين) وعلى مستوى آخر تقوم المسرحية بالربط الدائم بين الخاص والعام، بين هذه العلاقات الثنائية والحالة العامة التي يرزح تحت وطأتها عامة أهل المدينة، والتلميح – في مواضع متفرقة – ببطش السلطة.

وفي إطار تفعيل عناصر المسرحية الأخرى نجد انتقالات عديدة داخل المكان (المقهى – القصر – الساحة العامة – الجبل) طبقاً لتطور الأحداث، لكننا من جانب آخر لا نرى أثراً لمرور الزمن على ملامح الشخصيات، فبعد مرور عشر سنوات تظل الشخصيات كما هي في ملامح الوجوه؛ وربما الملابس أيضاً التي أعدتها نعيمة عجمي.

وتبقى اللغة – في تصوري – أبرز ما في هذا العمل، وقد أحسن المخرج د. هاني مطاوع في تضفيرها ببعض المفردات العامية المعبرة عن الموقف أو طبيعة الشخصية، كما يتوازى مع هذه الأهمية أداء الممثلين: سامي عبد الحليم، أيمن الشيوي، معتز السويفي، إيمان إمام، نهاد سعيد، حمدي أبو العلا، وأداء مجموعة الممثلين: مصطفى حسن، محمد غزي، عبد المنعم رياض، محمود حافظ، نادر فرنسيس، شريف كامل.

ولا شك أن الانتقالات المكانية المتعددة قد أظهرت براعة د. عبد ربه حسن الذي أجاد توظيفها لصناعة نوع من المقابلة بينها، حيث بدا المقهى مكاناً مفتوحاً في مقابل القصر الذي بدا مغلقاً ومقبضاً ومثيراً للإحساس بالفزع.

إن هذه المسرحية التي أنتجها البيت الفني للمسرح تثبت أن العلاقات القديمة التي تقوم على التضحيات النادرة لا تزال قادرة على إثارة الدهشة.

حرق الضحكة

Step on Some-one,s laughs

هو أن يتكلم الممثل قبل أن ينتهي المتفرجون من الضحك على نكتة، أو تعليق ملهوى ، أو حركة مضحكة قام بها زميل له. ويحرق النكتة أو لحظة – أي يفسدها – من التعبيرات الشعبية السائرة.

بيتر بروك فى محاضرة للشباب:

الممثل ليس موتور سيارة يمكن إصلاحه بسهولة

"هل هناك فارق بين الحديث عن المسرح والحديث عن العقل والتفكير" .. الحقيقة أن الحديث عنها كالحديث عن نفس تلك الأشياء الأساسية والمبهمة فى التجربة الإنسانية فى مجالين مختلفين عمليا.. فهل يأتى شىء من لا شىء ..؟!!

كان ذلك جزء من محاضرة ألقاها المخرج الكبير بيتر بروك " Peter Brook " .. وبروك هو واحد من أكثر مخرجى المسرح فى أمريكا نفوذا وإبداعا .. ويعد محاضرا رائعا يجيد نقل تجربته للشباب للاستفادة منها بأبعادها النفسية والاجتماعية والإبداعية.. وقد نجح فى المسرح التجريبى كثيرا .. كما أنه أكثر من قدم مسرح شكسبير وبمعالجات مختلفة.. مثلما أثار ضجة كبيرة عندما قدم الملك لير " King Lear وتحدث فى تلك المحاضرة التى ألقاها بمسرح إدوارد لويس" The Edward Lewis Theatre " لمجموعة من الشباب أغلبهم يهتم بعلم النفس والآخرون يهتمون بالمسرح ... " مساء الخير .. الآن .. من يهتم بالمسرح سيجد ضالته لدى ومن يهتم بالتحليل النفسى فليبق معى ...

ذات مرة .. منذ عدة سنوات .. قمنا بالتحضير لأداء مسرحية باسم كاسبر "Kaspar" وربما أنتم تعرفونها .. إنها عن كاسبر هاوزرن .. وهى مستشفى الأمراض النفسية فى باريس .. وقمنا بعملين .. الأول فى غرفة متوسطة الحجم .. يملؤها المرضى .. وحقيقة كانت تجربة استثنائية تماما بسبب كثرة ما سمعناه وقد أعطت التجربة الممثلين درجة كبيرة من الحساسية وجعلتهم يدركون أن الصورة الأخيرة التى كانت لديهم قبل التجربة كفيلة بأن تعرض المرضى للخطر .. والثانية وبعد هذه التجربة، ذهبنا إلى قاعة أخرى وبداخلها أربعمائة من الأطباء النفسيين .. وكانت تجربة مثيرة للاهتمام حيث جعلتنا نشعر ونسمع حركة أربعمائة عقل تتناقش مع نفسها .. سواء اختلفوا أم اتفقوا فيما يرون .. وهذا نتجت عنه همهمة مسموعة تماما .. لتستمع للحظة وترى .. أدركت بعد هذه التجربة وتعلمت أن أنصت جيدا كما أحتاج أن ينصت لى الآخرون جيدا عندما أتحدث ...

لما وصلتنى الدعوة للقائى بكم أدركت أنه مهم جدا أن أشارك فى هذه السلسلة الرائعة واستشرت أخى الأكبر إلكسيس وهو عضو قديم فى جمعية التحليل النفسى عما يجب أن أفعل فقال .. " عن ماذا ستتحدث..؟.. " فقلت " من الواضح أنى سأتحدث عن العقل والتفكير " .. فأصابته الدهشة وقال " يا إلهى .. إن هذا ما يسمعونه طوال أيامهم .. إنهم يريدونك أن تحدثهم عن المسرح " .. قلت " ولكنى أتحدث عن المسرح كل يوم وأريد أن أخوض فى سياق آخر ".. وفى النهاية تساءلت " هل هناك فارق بين الحديث عن المسرح والحديث عن العقل والتفكير .. الحقيقة أن الحديث عنها كالحديث عن نفس تلك الأشياء الأساسية والمبهمة فى التجربة الإنسانية فى مجالين مختلفين عمليا.. فهل يأتى شىء من لا شىء ..؟!!.. " ...

على سبيل المثال، استوقفنى دائما وعلى مر السنين ذلك الشىء المبهم فى لغز قدرة الممثل اللحظية على التغلغل فى أعماق شخص آخر وفهمه الدقيق لتلك الميكانيكية المعقدة لعقل هذا الشخص .. الممثل محلل لحظى .. وقلنا ربما أن سر ميكانيكية السلوك هو خبرة تدريب واحتكاك دقيقة جدا .. ولكن الممثل الذى يترك مدرسة الدراما ولديه وقت قليل جدا من يومه ليتجول ويلاحظ الآخرين .. ويقضى معظم وقته محبوسا فى دائرة مغلقة صغيرة وهى عالم المسرح .. ورغم ذلك وعندما تتحاورون معه عن الشخصية التى يلعبها أو يعد لها تجدونه يتحدث بدقة وبطريقة تحليلية عن دوافع الشخصية برؤية عميقة مستخدما لغة عملية جدا وبسيطة جدا .. وما يسرده الممثل من كلمات تأتى عبر شىء غريب وصعب التعريف .. وأيضا قد يقرأ الممثل نسخة العمل المعدة فيصل فى نفس اللحظة إلى أعماق شخصية كثيرا ما تكون بعيدة عنه كل البعد ويعرف ما يجب أن يفعله ويقوم بتطوير ما يلزم ويأتى بشخصية جديدة تماما وقد تكون معقدة إلى أبعد حد .. وهذا ما يطلق عليه البعض الحدس .. وهذه العملية لا تكون طويلة وصعبة .. إذن ما الذى يجعل الممثل يتمكن من فهم ما يأخذ من وقت وجهد الطبيب سنوات لدراسته وفهمه ..؟.. أليس هذا لغزاً ...

عندما بدأت بالعمل فى المسرح .. عملت مع أليك جونس " Alec Guinness" الذى كان قد عمل كثيرا قبل لقائى به ووجهنى قائلا " يجب أن أنبهك لشىء .. إنك لو قاطعتنى وأنا أتدرب على دور به قدر من الإحساس العاطفى .. وكنا فى منتصف المشهد وأردت أن تخبرنى بشىء، عندها سأصيح فى وجهك .. ولكن أرجو ألا تأخذ ذلك بسوء نية .. فأنا لا أستطيع أن أتحمل فقدان خيط وحدة الشخصية التى أقوم بأدائها فسأفعل ذلك حتى أبقى مع ما أقوم به " .. وتلك كانت المرة الوحيدة التى أسمع فيها هذا الكلام من ممثل كاستثناء يخالف القاعدة المذهلة السابق ذكرها .. وطبيعيا يستطيع الممثل الغوص بعمق فى شخصية غير عادية معقدة تتداخل فيها انفعالاتها مع شخصية أخرى وعندما تقاطعه مطالبا إياه أن يتحرك خطوة أو اثنتين فيرد " طوع أمرك " .. وينفذ دون أن يضيع منه خيط الشخصية التى يؤديها والتى يعود إليها سريعا .. فالممثل هنا ينزلق مع طبيعة وتكوين النفس البشرية فى لحظة دون استخدام أية أدوات أو خدع ومن أبرز التجارب أيضا .. عندما كنا نقوم بتصوير " الملك لير " فى الدنمارك فى منتصف الشتاء ..

أتذكر الممثل بول اسكوفيلد "paul Scofield" والذى أزاح عن جسده ذلك الفراء الدنماركى السميك الذى كان يلتف به والقهوة الساخنة التى كانت بين يديه والبايب الذى كان يدخنه عند سماعه كلمة "Action" واندمج فى شخصية الملك لير بكل إيماءاتها وحركاتها وسط هذا الجو السيئ والتجمد والحرارة التى تقل عن 20 درجة تحت الصفر .. ثم "Cut".. وأستوقفه لأنبهه لشىء ما .. ونعود لنستأنف ما بدأنا .. فيندمج من جديد وعند "Cut" الأخيرة يعود إلى معطفه وقهوته وتدخينه أى أنه ينتقل بين هويته وهوية لير لحظيا .. أرأيتم كم هى لغز حقا ...

هناك لغز آخر أكبر بالنسبة لى وهو أن هناك ممثل جيد وآخر سيئ فنكون أمام معضلة فى كيفية تحسين السيئ وتحويله إلى جيد .. ماذا نفعل لنحدث تغييرا فى الجودة ..؟!!...

عندما تتعلق الجودة بموتور سيارة أو أى جسم مادى فهذا هين ولكن عندما تتعلق الجودة بنشاطات وعلاقات بشرية يكون ذلك صعب جدا .. عندما نقيم ممثلا من خلال ما قدم أنه كان سيئا أو متوسطاً أو جيداً فنتساءل.. بأى معايير أصدرنا ذلك الحكم وقيمنا أداءه وجودته ..؟.. أليس هذا لغزا ..؟.

المسرح يعنى الآن .. ولا يعنى قبل أو بعد .. بمعنى حدوث الحدث فى نفس اللحظة والمتفرج يأتى إلى المسرح لسبب واحد فقط وهو أن يعيش تجربة معينة .. وعندما يعم الصمت المسرح .. يغير ذلك من كثافة الحضور .. تلك ظاهرة نجدها فى كل أنواع المسرح وفى كل دول العالم .. ولكن وأثناء العرض تجد متفرجا يصمت متأثرا بالتجربة .. وقد تجد المتفرجيون جميعا يلوذون فى وقت واحد وككتلة واحدة ولنفس التجربة بالصمت .. الصمت يعنى النجاح وقد يعنى الفشل وفى مثالنا الأخير يعد الصمت قدرة وكفاءة من الممثلين الذين استطاعوا أن يمزجون بين تلك التجربة التى يقدمونها وتجارب المتفرجين .. وهنا وبسبب ذلك نتساءل عن طبيعة المسرح والفرق بين الدراما والمأساة .. وهذا لغز جديد ...

عندما يشاهد المتفرج قدرا من البؤس والشقاء فى تجربة ما ويستمتع بما يشاهد ويجد فيه شيئا من المتعة والتسلية والإثارة فتلك الحالة ليست تراجيديا لأن التراجيديا أعمق من ذلك بكثير .. فإما أن ينغمس فيها المتفرج ويصمت ويظل جالسا ويمر بتلك التجربة التى يشاهدها أو يترك المسرح كليا للتجديد لأنه لم يشعر بشىء ...

والآن .. نسمع كثيرا فى الفلسفة اليونانية عن كلمة غامضة هى التطهير " Catharsis " وتلك الكلمة لا تساعدنا على فهم شىء .. فما رأيكم لو استرجعنا تجربة نمر بها كثيرا وتعد لغزا إنسانيا .. لماذا نشعر بالرعب فجأة حين نقابل شخصا ما ثم يكون المردود إيجابيا وليس سلبيا ..؟.. وبهذه التجربة ودون الاستغراق فى محاولة حل اللغز، فقد استخدم صانعو المأساة اليونانية ذلك من أجل إقامة نوع من أنواع الاستشفاء النفسى والتطهير .. فعندما يجتمعون وتتفتت أنفسهم جميعا وفى وقت واحد داخل تلك البوتقة .. وتتخلى أنفسهم مؤقتا عن تلك الصراعات والأطماع التى تكمن بداخلهم .. وبعد نهاية المأساة التى عايشوها .. سرعان ما تتجدد وبعد فترة تلك الأشياء التى لديهم ثم مأساة أخرى وإحساس آخر وهكذا .. عملية استشفاء مؤقت ولكنها تحدث شيئا من التوازن .. قد يكون هذا صعب الحدوث الآن ولكنها تجربة تسوق لنا القدرة الكامنة للمسرح .. وهذا يلقى مسئولية كبيرة على كل من يمارس المسرح .. وهذا يعود بى إلى البداية وتساؤلى " هل يأتى شىء من لا شىء ..؟.. " فكتاب المسرح يستوحون ما يكتبونه من تجارب البشر وما تمتزج به أنفسهم وجيناتهم المختلفة .. ثم يستوحى الممثل والمخرج جزءا آخر من تلك التجارب البشرية ليضيفوا إلى ما ذهب إليه الكاتب ويعود إلى المتفرج .. إذن ، فلا شىء يأتى من الفراغ .. فالمسرح يأتى من تجارب وسلوكيات بشرية .. ولو أن هناك بعض الحالات التى نأتى فيها بشىء جديد من لا شىء ..!.. أليس هذا لغزا آخر...؟

ومن المثير للاهتمام أن بريخت الذى أصبح رمزا للتفكير التعليمى الثقيل وتلك النظريات العميقة فى المسرح .. ومع كل ذلك يستخدم كلمة سذاجة " Naivety " فيقول " يجب أن نصنع مسرحا ساذجا " .. والسذاجة عنده هى البراءة والتى وجد بها شيئا مختلفاً جعل المسرح أكثر تأثيرا نفسيا لدى المتفرجين .. فقد نستخدم تجربة بعينها مستغلين شيئا من البراءة نحن على ثقة من أن المتفرج لا يزال هذا الجزء مكنوناً داخله .. ويتعايش بهذه السذاجة مع التجربة ويخرج منها بشىء جديد قد يكون شفاءً لنفسه وروحه ويبقى السؤال الدائم .. ما هو النهج الذى يمكننا أن نتخذه لنؤثر فى الآخر ..؟.. وما هى عملية الشفاء..؟...

تساؤلات ستظل مطروحة مع كل شىء جديد تأتى به تجربة مسرحية جديدة وتحمل لغزا إنسانيا ونفسيا جديدا ».

■ ترجمة : جمال المراغى

حيرة الناقد وهو ينقد ..!

■ كتابة : بيتر لاثان
■ ترجمة : أمنية الفداوى

لو أعطيت هذا المقال عنواناً فرعياً لكان «المشاكل التى تقابل الناقد المسرحى» وهذا بالطبع يثير البهجة فى كل من شرب من عسل النقاد المر سواء أكان ممثلاً أم مخرجاً أم مؤلفاً.

مشاكل؟ نعم مشاكل.. ولكن هل هى مثلا البحث عن طرق جديدة للنقد؟ هل هذه هى المشاكل وهذا هو نوعها؟!

فى يوم الخميس الماضى كنت أتحدث مع سائق ميكروباص عن تاريخ مسرح الهواة ... وخلال حديثى معه تذكرت ليلة من الليالى المسرحية الموسيقية وكانت تأليف « دينيس روبرتسون» وكانت تدعى « فابن، فابن، فابن» وفى وقت المسرحية أى من حوالى 77 عاما كانت تجتاح المجتمع العديد من الصراعات والتشنجات، وأراد الممثلون تقديم عروض مسرحية معينة كانت ستخرج أعلى بكثير من مستوى الجمهور، وظل هذا الصراع، ولا يهم من الذى انتصر فى النهاية، ولكن المهم أن هذا الصراع قد حطم العلاقة المسرحية فى أشياء كثيرة بل حطم المجتمع ككل.. ولكى نصحح تلك الأوضاع لابد من سنوات عديدة حتى يستطيع المسرح أن يقف على قدميه مجدداً.

وفى هذا المساء الذى شاهدت فيه العرض المسرحى كان لابد أن أتجاوز كونى مشاهداً عادياً.. وكنت ناقداً لهذا العرض.. ولقد كنت سعيداً جداً بالعرض المسرحى كعناصر عرض مسرحى.. وكنت تعيساً بالنص الذى قدم.

لقد أحب الجمهور العرض، ولكن فى اليوم التالى كان النقاد فى الصحافة المحلية يلقبونه بـ«إحراجات الأغنياء» وهنا يولد سؤال مهم... من الذى على صواب.. المشاهد أم الناقد؟.

أعتقد أن الاثنين على صواب... وهنا تكمن حيرة الناقد.. فإذا «عدنا إلى الماضى، أى فى الموسم المسرحى 1934 – 1935، كان هناك ما هو أشبه بالنادى وكان يدعى «الصندوق الشهير للمناظرات» ونجد أحد أعضائه يكتب فى جريدة قومية:

«إن هدف هذا النادى فى رأيى الخاص، ليس أن نقدم ما يريده المتفرج، ولا أن نفرض على المتفرج ما هو مفروض أن يراه؛ ولكن الهدف الرئيسى هو تقديم الدراما الجيدة..

وهنا نجد السؤال: هل لابد أن يرى الناقد العمل الفنى من وجهة نظر المتفرج؟ أم من المفروض أن يقيمه من وجهة نظره النقدية؟، هل عليه أن يعكس رأى الجمهور فى نقده حتى يبعد عن الذاتية؟، أم أن يعكس ما بداخله إلى جانب خبرته وفهمه للمسرح حتى إن كان ذلك الرأى معاكساً لرأى الجمهور؟

إن الجرائد المحلية تعكس دائما رأى الجمهور، فمعظم الجرائد المحلية لديها عرف لا يتغير ألا وهو «أكد الرأى الإيجابى وتجاهل الرأى السلبى».

ولكن على الصعيد الآخر تجد الجرائد الفنية والمتخصصة فى النقد والمسرح لديها قوانين وسبل أخرى وهى أن يحكموا على العمل بعد التمعن فى كل الآراء سواء كانت متخصصة أو غير متخصصة وهذا هو ما يعنيه النقد..«الحكم» والذى تأتى أصوله من الإغريق.

وهكذا يأتى النقاد بالأحكام الصائبة.. ونجد أن «سارة كاين» من خلال ملاحظتها للحركة النقدية أنه لا يوجد إنسان معصوم من الخطأ.. فلا يستطيع الناقد أن يرى كل شىء حيث لا يوجد إنسان يستطيع أن يرى كل الجوانب لشىء محدد .. ولهذا يبدأ فى أن يتجه نقده إلى الذاتية بشكل لا إرادى .. فهو شىء فطرى داخل الإنسان، بل إن هذا الذى ذكرناه هو أيضا الرأى الشخصى لسارة كاين.

وبالنسبة لى عندما شاهدت عرض «فابن ، فابن ، فابن» فهناك شىء صدمنى خلال مشاهدتى لهذا العرض .. وهو أنه لا يوجد أى تمهيد لأى تطور لأى شخصية من شخصيات العمل، وكان هذا شيئا سيئا بالنسبة لى على الأقل؛ ولهذا لم أكن سعيداً بالنص. أما بالنسبة للجمهور فكان من الواضح أن أحداً لم يلحظ هذا بل كان من الواضح سعادتهم بهذا العرض حيث يرون شخصية سيئة تنال عقابها .. وبهذا يسعد الجميع لهذه النهاية.

وهكذا .. أقول نعم .. لدى الناقد العديد من المشاكل وأكبرها على الإطلاق هى الذاتية النقدية، ولكن لدينا سؤالاً: إذا كان رأى الناقد ما هو إلا رأى شخصى وذاتى لشخص ما .. لماذا يؤرق ويجرح الممثلين والنقاد والمؤلفين؟

كلنا نعلم أن أسعار التذاكر ليست رخيصة .. وكلنا لا نرغب فى أن ندفع كى نرى مسرحية ليست على المستوى المطلوب أو فقيرة فنياً.. ولهذا يلجأ أغلب الناس إلى النقاد .. فيختار كل فرد ناقداً يكون متفقاً وإياه فى الآراء ووجهات النظر ويقرأ نقده عن العمل الذى يريد الذهاب إليه.. وإذا لم يكن رأيه فى صالح العمل يقول لنفسه: وفر نقودك واذهب لتناول العشاء أفضل!

فالنقاد لهم مكانهم داخل جميع المسارح ويرون كل العروض .. وأنت تأخذ منهم دليلك المسرحى، وهذا يعتمد على علاقتك بالناقد الذى تختاره من خلال ذوقه وآرائه فى الأعمال الفنية.

وهذه مسئولية أخرى على عاتق الناقد؛ وهى أن يصبح دليلاً للمشاهد وما أصعبها من مهمة!

وهكذا العديد من المشاكل والحيرة بين الذاتية و الموضوعية، بين الآراء السائدة ورأى الناقد الخاص المبنى على الأسس العلمية والخبرة، وفى النهاية رأيه النهائى الذى من الممكن أن يرفع عملاً إلى السماء، أو أن ينزل به إلى الأرض، هى حقاً مسئولية لا يحسد عليها.



السنة الأولى - العدد السابع- الاثنين 2007/8/27

نصوص مسرحية



مسرحية للكاتب الأمريكى جلن هيوز



ترجمة : **الشريف خاطر**

القرنفلة الحمراء

المؤلف رئيس قسم الدراما بجامعة واشنطن، ولد فى كوزاد بولاية نبراسكا عام 1894. تلقى تعليمه فى ستانفورد، ثم جامعة واشنطن. قام بالتدريس بمدرسة الولاية فى بكنجهام، ثم فى واشنطن، وكلية إسكربرس. فى جامعة واشنطن عمل مديراً لمسرح الجامعة، وكذلك المسرح العائم الذى كان يقدم عروضه طوال العام. كتب هيوز الشعر وعدة مسرحيات، وآخر كتاب له عن «تاريخ المسرح الأمريكى».

مسرحية «القرنفلة الحمراء» مسرحية كوميدية تدور حول ثلاثة أشخاص يتميزون بالمرح والذكاء، كما أن الحبكة يتم حلها بسرعة وبشكل منطقى . وبسبب ذلك لاقت المسرحية إقبالاً كبيراً. أما زى شيخ القبيلة الذى ذكره فى المسرحية فقد كان معروفاً فى فترة العشرينيات عندما كُتبت المسرحية، بسبب قيام النجم السينمائى الشهير «رودلف ڤالنتينو» بلعب الدور الرئيسى فى فيلم سينمائى صامت وارتدى فيه هذا الزى. وترك أثراً كبيراً على المشاهدين، خاصة الشباب الذين كانوا يقلدونه بتربية سوالفهم أو القيام برقصة التانجو بنفس الطريقة التى كان يرقص بها ڤالنتينو.

القرنفلة الحمراء

شخصيات المسرحية :

■ الرجل ■ الفتى ■ الفتاة

المنظر

ركن منعزل فى حديقة المدينة. الوقت حوالى الرابعة بعد الظهر. فى وسط المسرح أريكة، يجلس عليها رجل يدخن سيجاراً، فى أواسط العمر، مظهره مقبول، يضع قرنفلة حمراء فى عروة سترته، يدخل فتى فور رفع الستار. فى حوالى العشرين من عمره يرتدى ملابس مناسبة دون مبالغة. يضع هو الآخر قرنفلة حمراء فى عروة سترته. يتلفت حوله كما لو أنه يتوقع قدوم شخص ما، يتبادل هو والرجل نظرات خالية من الود، يظل الفتى واقفاً، يشعل سيجاره.

الرجل : .. من الممكن أن تجلس، فالأريكة بها متسع.

الفتى : **(يرد فجأة، كما لو أنه كان مشغولاً فى أشياء أخرى)** آه، شكراً، أشكرك جداً. أنا لا أهتم لكونى واقفاً، لن يستغرق الأمر دقيقة فقط أو دقيقتين.

الرجل : **(يتطلع إليه بفضول)** إذن فأنت لست فى انتظار سيدة؟

الفتى : **(بتردد)** حسن... لماذا، أجل، فى الواقع أنا فى انتظار سيدة.

الرجل : **(بتعقل)** أنت شخص متفائل.

الفتى : عفواً؟

الرجل : أنا فقط لاحظت أنك شخص متفائل.

الفتى : أخشى ألا أكون قد فهمت قصدك.

الرجل : كلا؛ لكنك ستفهم فيما بعد، عندما تتحول تلك الدقيقة أو الدقيقتان إلى ساعة أو ساعتين. يبدو أنك لا تعرف الكثير عن جنس النساء.

الفتى : ربما لا. ومن ناحية أخرى فإن الذى لفت نظرى أن ملاحظتك شخصية جداً.

الرجل : حسن، الملاحظات الشخصية هى فقط التى تستحق أن يبديها الإنسان، على أى الأحوال إذا كنت تفضل أن تتحدث عن حالة الطقس...

الفتى : **(ينظر إلى ساعته)** خمس دقائق مرت... **(يتطلع خارج المسرح، ثم يتذكر ما كان يقوله الرجل)** آه أجل، أنا.. أجل، أنت على صواب، أنا آسف، كنت أفكر فى شىء آخر.

الرجل : لقد أدركت ذلك. لقد تأخرتْ خمس دقائق فعلاً.

الفتى : **(مندهشاً)** كيف تسنى لك أن تعرف ذلك؟

الرجل : الخبرة. التجربة. الحكايات الغرامية مثل التاريخ، تعيد نفسها. هذا بالإضافة إلى أننى فى نفس القارب معك، فلقد كان ميعادى مع فتاتى منذ خمس دقائق مضت، أيضا، والاختلاف الوحيد هو أننى لست قلقاً، عكس ما أنت عليه.

الفتى : **(يتجه ناحية الأريكة)** أعتقد أننى سأجلس، إذا كان لا يضايقك، فليس من اللطيف أن أقف مرتكزاً على قدم واحدة ثم أرتكز على الأخرى. **(يجلس على الطرف الآخر للأريكة)**.

الرجل : ألك فى سيجار؟

الفتى : كلا، شكراً، سأنهى هذه السيجارة حالاً. **(يلتفت مباشرة إلى الرجل، وبينما يفعل ذلك، يقع بصره على لقرنفلة الحمراء فى عروة سترته، يبدو عليه الضيق، ينزع القرنفلة من عروة السترة، يتردد للحظة ثم يعيدها مكانها. الرجل وقد لاحظ ذلك يشم قرنفلته)**.

الرجل : زهرة القرنفل، زهرة لطيفة، أليس كذلك؟ لها شذى ذكى كذلك، أنا شغوف بها جداً، وأرى أن ذوقك يتفق مع ذوقى.

الفتى : **(مضطرباً)** أجل، بالفعل، زهرة لطيفة جداً. لكننى.. وأرجو ألا تعتبر ذلك حماقة منى، وإذا لم يكن ما سأطلبه يُحدث أى نوع من الارتباك بالنسبة لك، أن تخفى هذه القرنفلة من أمام بصرى لفترة، حتى... يعنى، وبروح رياضية عالية، لو يمكنك أن تخفيها لعدة دقائق، فسأكون ممتنا لك جداً.

الرجل : **(بروح طيبة)** فى هذه اللحظة، لا يسعدنى شىء قدر أن أقدم لك معروفاً يا سيد..

الفتى : سميث.

الرجل : أشكرك يا سيد سميث. لكن ذلك غريب. غريب جداً!

الفتى : ما هو الغريب؟ أن يكون اسمى سميث؟

الرجل : فعلاً، من الغريب أن يكون لك هذا الاسم، عندما يكون ذلك اسمى أيضاً.

الفتى : أوه، اسمك سميث، أيضا؟ على أى الأحوال هناك الكثير منا فى العالم، الكثير ممن يحملون اسم سميث، أعنى، أنه لا غرابة على الإطلاق لمثل هذه الصدفة...

الرجل : بالطبع لا توجد غرابة، بالطبع لا توجد، لكننى فقط، كنت أفكر فى زهور القرنفل الحمراء.

الفتى : يعنى، أنا لا أرى فى ذلك...

الرجل : ربما أكون مخطئاً، بالطبع. لكن أن يلتقى اثنان باسم سميث، فى نفس المكان، وفى نفس الساعة، وكل منهما يضع قرنفلة حمراء! هنا ينبغى الاعتراف بأن الأمر به شىء من الـ...

الفتى : بحق الله! الأمر كذلك فعلاً! **(يتطلع إلى الرجل باهتمام وشك)** كم أود إذا كان بإمكانك أن تنتقل إلى مكان آخر. أو تنزع تلك القرنفلة من عروة سترتك، أم.. أن هناك ضرورة ملحة لكى تضعها؟

الرجل : هناك ضرورة، ملحة! وأنت ستتسبب لى متاعب جمة، إذا لم تنتقل إلى مكان آخر، أو تغير اسمك، أو على الأقل ترمى بتلك القرنفلة.

الفتى : لن أفعل شيئاً من ذلك. لا أستطيع! يا إلهى، إنها لن تعرفنى، يا رجل! هذه هى المسألة. فهى لا تعرف ملامحى. وهذا هو السبب الذى جعلها تطلب منى أن أضع قرنفلة حمراء.

الرجل : وتلك أيضاً الورطة التى أنا فيها بالضبط. فالمرأة التى سأقابلها لا تعرف شكلى أيضا. ولذا طلبت منى أن أضع قرنفلة حمراء. وهكذا ترى أننى لا أستطيع مساعدتك، وعلى أى الأحوال ينبغى على المرء أن يتطلع إلى مصلحته أولاً.

الفتى : يا لها من صدفة لعينة! **(بإشراق)** اسمع، أعتقد أن ذلك لا يهم، فستصل إحداهن قبل الأخرى، فلو أنك تعرفت على، صديقتك، فيمكنك أن تكلمها على الفور، وبذلك تُخلى لى المجال، وإذا وصلت صديقتى أولاً، فسأفعل نفس الشىء.

الرجل : **(مفكراً بعمق)** هيم! وهل ستتعرف على صديقتك – عندما تراها؟

الفتى : **(منزعجا)** هيه – ماذا – بشكل ما، آه، من عينيها. أتعرف عليها من خلال عينيها فى أى مكان.

الرجل : عيناها! يا إلهى!

الفتى : ماذا؟، لابد أن تفهم أن المرأة عندما تكون مرتدية ملابس تنكرية، وتضع قناعاً...

الرجل : ترتدى ملابس تنكرية، وتضع قناعاً!

الفتى : بالتأكيد، لم لا؟ فلقد قابلتها فى حفلة تنكرية، هل فى ذلك شىء غير عادى؟

الرجل : هذا شىء خارق للطبيعة! شىء خارق للطبيعة لا محالة! **(بشكل درامى)** قل لى شيئاً واحداً، ما نوع الملابس التى كانت ترتديها؟

الفتى : كانت ترتدى ملابس ملكة سبأ.

الرجل : يا إلهى!

الفتى : ماذا حدث؟

الرجل : **(يحاول أن يستعيد نفسه)** لا شىء! لا شىء! **(بطريقة أكثر انفعالية لنفسه)** لا يمكن أن أصدق ذلك! مستحيل!

الفتى : ما هو المستحيل؟

الرجل: لا شىء مستحيل!

(تدخل الفتاة فجأة بخطى رشيقة. ترتدى ملابس بعد الظهر بأناقة، وكذلك قبعة ذات حجاب من التلى يحجب عينيها، تتوقف، تتطلع بخجل إلى الرجل والفتى، الذى يلتفت وأخذ يحدق فيها متحيراً. يبقى كل من الرجل والفتى بلا حركة، ويأخذ كل منهما فى التطلع إلى الآخر، تعبرهما الفتاة، وهى تسعل بضيق سعلة خفيفة، ولا تتوقف إلا بعد أن تعبر المسرح، يتطلع كل منهما إليها ثم كل منهما إلى الآخر).

الرجل : هل هى...؟

الفتى : **(متطلعاً إلى الفتاة بصعوبة)** أعتقد ذلك، لكننى غير متأكد، فأنا لم أر عينيها.

الرجل : أنا متأكد أنها صديقتى.

الفتى : ماذا؟ أنت متأكد!

الرجل : من الطريقة التى ترفع بها رأسها.

الفتى : وأنا متأكد تماماً أننى تعرفت فيها على صديقتى، لو أننى فقط ألمح عينيها!

الرجل : الطريقة الوحيدة، لكى نضع حداً لهذه المسألة فى تقديرى، أن تناديها باسمها، أقترح عليك أن تحاول أنت أولاً.

الفتى : لا أستطيع - فأنا لا أعرف اسمها.

الرجل : تعنى أنك لا تعرف اسم الفتاة التى كنت ستقابلها هنا؟

الفتى : لم ترغب فى إخبارى باسمها. فلتذهب أنت إليها لتعرف إذا كانت تخصك أم لا.

الرجل : ينبغى أن أعترف أن المسألة تغدو أكثر وأكثر غرابة. فحقيقة الأمر هى، أننى لا أعرف كذلك اسم الفتاة التى كنت سأقابلها.

الفتى : يا إلهى! مسألة فظيعة للغاية. فلا يمكن أن نظل هكذا طوال اليوم نتبادل الأسئلة. ينبغى على أحدنا أن يقوم بكسر هذا الجليد، ولو اكتشف أنه أخطأ، فبإمكانه أن يتراجع ويعطى الفرصة الصحيحة للآخر، **(أثناء ذلك كانت الفتاة تقوم بوضع بعض البودرة على أنفها وتتطلع إلى نفسها فى مرآة صغيرة، ومن وقت لآخر تتطلع من فوق كتفها إلى الرجل والفتى).**

الرجل : حل جيد جداً، وطالما أنك اقترحته، فعليك أن تستفيد بميزة هذا الاقتراح وتبادر فوراً بالتنفيذ. سأنتظر أنا هنا، حيث أستطيع أن أراقبكما، أتمنى لك حظاً سعيداً.

الفتى : **(يشرع فى التوجه ناحية الفتاة ثم يعود ثانية إلى الرجل)** لكن ماذا ينبغى أن أقول لها بحق الشيطان؟

الرجل : اسألها عما إذا كنت أنت الشخص الذى كانت تتوقع مقابلته هنا.

الفتى : لكن ماذا لو أنها لم تكن تعرف؟

الرجل : ماذا ؟

الفتى : من المحتمل ألا تعرف. إذا كنت أنا الشخص المراد أم لا.

الرجل : تكون هذه غلطتها... وليست غلطتك، على الأقل يمكنك إعطاؤها فرصة لكى تتعرف عليك.

الفتى : لكن ربما ترتكب خطأ!

الرجل : أوه، يا إلهى! هل ستذهب أم لا؟

الفتى : أجل، سأذهب، **(يتحرك ناحية الفتاة، ثم يعود)** لا تنصرف حتى أكتشف جلية الأمر، أرجوك؟

الرجل : كلا، كلا! لن أنصرف بالطبع! هيا!

الفتى : سأذهب، **(يخطو خطوتين ناحية الفتاة، يتوقف، تتطلع إليه وتبتسم برقة، بسلك حنجرته)** كيف حالك؟

الفتاة : **(برقة)** كيف حالك؟

الفتى : **(بحذر)** معذرة، لكن هل أنت - التى - أنا فى - أقصد أن ما أريد أن أقوله - هو أننى أتوقع مقابلة شخص ما هنا.. وأنا فى الحقيقة متحير عما إذا..

الفتاة : أجل، لقد لاحظت حيرتك.

الفتى : **(مرتبكاً)** أرجو ألا تعتقدى أننى أحمق، لكنك ترين.. إيه، أن كلينا يضع قرنفلة حمراء، ونتواجد هنا فى نفس المكان ونفس الزمان..

الفتاة : أجل، لاحظت فعلاً أن كليكما يضع قرنفلة حمراء، وأظن أن ذلك مناسب جداً، فهى زهور لطيفة.

الفتى : **(متضايقا)** أشكرك جداً، لكن... إيه، ليست هذه هى المسألة بالضبط. **(يضحك بعصبية).**

الفتاة : **(تضحك معه)** كلا، أعتقد أنها ليست كذلك.

الفتى : من الصعب جداً أن أشرح لك.

الفتاة : **(بنوع من التعاطف)** نعم، المسألة صعبة فعلاً؟ **(تضحك ثانية بمرح).**

الفتى : بالطبع، فلو أنك كنت حقيقة تلك؛ تلك التى كان من المفترض أن أقابلها، فربما كنت فهمت إذن، أليس كذلك؟

الفتاة: كلا، لا أظن أننى فهمت.

الفتى : **(باكتئاب)** أوه! إذن فأنت لست تلك؟

الفتاة : تلك.. ماذا؟

الفتى : تلك.. التى كان من المفترض أن أقابلها، هل أنت هى؟

الفتاة : لماذا، أنا لا أعرف بالتأكيد.

الفتى : **(بإشراق)** إذن، ألم يكن من المفروض أن تقابلى شخصا ما؟

الفتاة : أوه، نعم.

الفتى : هذا يساعد فى حل الموقف إلى حد ما، هل بإمكانك معرفته، لو أنك رأيته؟

الفتاة : **(بخجل)** أخشى ألا أعرفه. وذلك هو السبب الذى جعلنى أطلب منه أن يضع قرنفلة حمراء.

الفتى : آه! هذا يحسم الأمر إلى حد كبير. لكن هو بالطبع **(يشير إلى الرجل)** يضع قرنفلة حمراء أيضا.

الفتاة : نعم، وهذا يجعل الموقف أكثر تعقيداً، أليس كذلك؟

الفتى : أكثر تعقيداً! لذا، وكما ترين، ينبغى أن نفكر فى طريقة أخرى لمعرفة شخصيته.

الفتاة : معرفة ماذا؟ شخصيته أم شخصيتك؟

الفتى : **(بعد لحظة من الحيرة)** شخصيتى. كلا، ليس مهما. بل الشخص الآخر، الشخص الذى كنت تنوين مقابلته.

الفتاة : الموقف هكذا إذن! ينبغى أن نتعرف على الشخص الذى كنت أنوى مقابلته.

الفتى : ألا يمكنك التفكير فى طريقة ما؟

الفتاة : لا أدرى. **(تفكر)** أوه، بالطبع! لماذا لم أفكر فى ذلك من قبل، **(يشرق وجهها)**. بإمكانى أن أسألك عن اسمك.

الفتى : رائع! هيا، اسألينى.

الفتاة : عظيم، هل اسمك سميث؟

الفتى : **(باهتمام)** نعم!

الرجل : **(الذى كان يتسمع ويراقب كل ما يحدث فى شىء من المرح، يشرع الآن فى الكلام بصوت مرتفع وبحماس)** وأنا اسمى سميث، أيضا؟

الفتى : **(يستدير بسرعة ويتطلع إلى الرجل بفزع)** أجل، أجل، **(ثم إلى الفتاة)** وهكذ ترين، أن هذه مشكلة أخرى...

الفتاة : ماذا؟ هل اسمه سميث أيضا؟ يا ربى!

الفتى : هذه هى المشكلة، **(مضطربا)** لو أن اسمه لم يكن سميث فلما كانت هناك صعوبة على الإطلاق.

الفتاة : **(إلى الفتى)** لكن من يدريك أن اللوم يقع عليك فى ذلك؟

الرجل : **(يتقدم إلى الأمام)** بالضبط. فلو أن اسمك **(يشير إلى الفتى)** لم يكن سميث فلما أصبحت هناك مشكلة على الإطلاق، أنا أصر أنك تتحمل جزءاً من اللوم على الأقل.

الفتاة : كل ما أريد معرفته من هو سميث الأصلى.

الفتى : ماذا تعنين بقولك سميث الأصلى؟

الرجل : من وجهة النظر العمرية، فأنا بالتأكيد سميث الأصلى. فأنا أحمل هذا الاسم منذ فترة طويلة **(يشير إلى الفتى)** قبل أن تولد.

الفتى : شىء فظيع! وما ارتباط ذلك بموضوعنا؟ إن سميث الأصلى فى هذه اللحظة يتمثل فى صاحب الموعد مع الآنسة... لكن عفوا، فأنت لم تذكر لى اسمك أبداً.

الفتاة : فعلا، أنا لم أذكره، هل ذكرته؟ **(تضحك بحماسة)** إن الأمر يبدو غريبا إلى حد ما، لكن.. إحقاقاً للحق، أنا لست متأكدة بأننى قلت لك أى شىء على الإطلاق، ربما يكون هو **(تشير إلى الرجل)** من تحدثت معه.

الفتى : متى؟ أين؟

الفتاة : فى الحفلة التنكرية مساء الجمعة.

الرجل : ولم لا أكون أنا ذلك الشخص الذى تحدثت معه، بالطبع.

الفتى : **(ينظر إلى الرجل بدهشة)** أنت! أنت كنت هناك، أيضا! هذا شىء لا يحتمل!

الفتاة : ولماذا لا يكون موجوداً هناك؟ فإن له الحق كل الحق فى تواجده هناك مثلك.

الرجل : بالتأكيد، لماذا يكون لسميث واحد فقط ميزة على كل الآخرين؟

الفتى : أنا سأجن ! اسمعى ! **(إلى الفتاة)** ينبغى أن تقررى هذا الأمر بطريقة أو بأخرى. أنا أرفض أن أقف هنا طوال اليوم وأكون عرضه للسخرية والنيل منى.

الرجل : لو أنك تشعر بذلك، فينبغى عليك أن تنصرف على الفور. وبذلك سيتضح الموقف بشكل معقول.

الفتى : **(بنوع من المشاكسة)** أنا لن انصرف، لا تظن أنك ستتخلص منى بمثل هذه السهولة! **(إلى الفتاة)** هناك طرق عديدة يمكنك بها أن تحلى هذه المشكلة، لو أنك تكلمت مع واحد منا ليلة الجمعة فى الحفلة التنكرية، فلابد أنك تذكرين شيئاً.. يمكنك به أن تحددى أياً منا كان ذلك الشخص. فنحن غير متشابهين، انظرى إليه **(يشير إلى الرجل الذى يقف وقفة شامخة كأنه بطل)** كيف يمكنك أن تخلطى بينه وبينى؟

الفتاة : هل نسيتما أنكما كنتما ترتديان ملابس تنكرية وأقنعة؟

الرجل : صحيح تماما، فالملابس التنكرية والأقنعة، تخفى الشخص تماما.

الفتى : لكن الملابس التنكرية لا تكون متشابهة. فقد كنت أرتدى ملابس شيخ قبيلة عربى.

الرجل : وأنا كذلك!

الفتى : ماذا؟ **(يصيح بغضب)** لا يمكن! هذا كثير جداً! أنا لا أصدق ذلك!

الرجل : لكنى أقول لك إننى كنت أرتدى ذلك الزى، فلا يوجد شىء يمنع من أن ترتدى زى شيخ قبيلة للذهاب إلى حفلة تنكرية. وعلى قدر علمى، فإن فكرة ارتداء هذا الزى ليست قاصرة على أحد بذاته.

الفتاة : الآن وقد قلت ذلك، فأنا أذكر تماماً أننى لاحظت وجود شخصين يرتديان هذا الزى فى الحفلة التنكرية.

الفتى : **(بعنف إلى الفتاة)** وبالتالى تحدثت مع كل شخص يرتدى هذا الزى!

الفتاة : وماذا فى ذلك، هذا شىء طبيعى، فلم يكن من السهل التمييز بين شخص وآخر يرتديان نفس الزى.

الفتى : وقلت لهما نفس الكلام، على ما أعتقد؟

الفتاة : ما الذى تقصده؟

الفتى : **(بسخرية)** دعوت كل شخص يرتدى



هذا الزى بعد أن تكلمت معه، للقائك هـنـا فى هـذا الـركن من الـحـديـقـة، الساعة الرابعة وطلبت منه أن يضع قرنفلة حمراء فى عروة سترته؟

الفتاة : **(بشموخ)** أنا لم أفعل شيئاً من ذلك القبيل، المسألة هى، أنه هو الذى طلب منى أن أقابله.

الرجل : تماماً، فقد طلبت منها أن تقابلنى هنا اليوم.

الفتى : لكننى فعلت ذلك أيضا!

الفتاة : إذن فأنتما الاثنان طلبتما منى ذلك؟

الرجل : صحيح.

الفتى : بالتأكيد.

الفتاة : لكن كيف يتسنى لكما التأكد من ذلك؟ أو ليس من الجائز أنكما طلبتما ذلك من فتاة أخرى؟

الفتى : ألم تكون ترتدين ملابس ملكة سبأ.

الفتاة : نعم، هذا صحيح.

الرجل : بـالـطبع كـانت ترتدى هـذه الملابس، ولهذا السبب لفتت نظرى.

الفتى : أوه، شىء لـعين! لا أسـتـطيع تحمل ذلك! **(يلتفت إلى الرجل بوحشية)** كيف يتسنى لك أن تعرف أنه لم يكن هناك فتاة أخرى ترتدى زى ملكة سبأ فى الحفلة؟

الرجل : من المحتمل، لكن النقطة المهمة فى الموضوع، أنه توجد هنا ملكة سبأ واحدة.

الفتى : وأنت تعتقد أنك طلبت من ملكة سبأ هذه **(يشير إلى الفتاة)** أن تقابلك هنا فى الحديقة الساعة الرابعة بعد ظهر اليوم؟

الرجل : **(بسخرية)** إن عقلك يغدو أكثر وعياً كل دقيقة!

الفتى : وقلت لها إنك ستضع قرنفلة حمراء فى عروة سترتك؟

الرجل : هـذا أسـلـوبى الـعـادى فى تـعـريف نفسى.

الفتى : حسن، أنا متأكد، أن هذه هى ملكة سبأ التى تحدثت معها، أستطيع أن أعرفها من عينيها. أنا أتعرف على هاتين العينين فى أى مكان، هذا يعنى أنها تسخر منا نحن الاثنين، لأننى قدمت لها نفس الاقتراح الذى قدمته أنت، وقبلته هى بالتأكيد.

الفتاة : أوه، أنا آسفة! ظننت أنكما شخص واحد.

الفتى : **(إلى الرجل بجفاء)** لقد ظنت أننا شخص واحد.

الرجل : الترضية كانت متبادلة، بأى حال من الأحوال.

الفتى : هل تصورت أننا كنا «نتهته» فى الكلام، وطلبنا منك ذلك الشىء مرتين؟

الفتاة : بل أعتقد أنكما كنتما ثملين إلى حد ما .. ربما.

الرجل : مهارة عظيمة منك أن تصنفى الأمر بهذه الطريقة اللطيفة.

الفتاة : لابد أن تكونا على يقين تماماً من أننى فى غاية الأسف! لكن فى زمرة الرقص – والموسيقى – وكل شىء – لابد أننى – على أية حالة أنا آسفة جداً!

الفتى : نحن على يقين من ذلك.

الرجل : تماماً.

الفتاة : وأنتما تعرفان كم كان من السهل أن أخلط بينكما خاصة وأن كلا منكما يدعى سميث. ويرتدى نفس الملابس التنكرية ويضع قرنفلة حمراء!

الفتى : بالطبع.

الرجل : طبيعى جداً.

الفتاة : أعتقد أن السؤال الآن هو ماذا يمكن أن نفعل فى هذه المشكلة؟

الرجل : موقف يبعث على الضيق تماماً.

الفتى : هناك طريقة واحدة لحل هذا الموقف؛ وهى أن تختار بيننا.

الرجل : نرمى قطعة معدنية فى الهواء، لنرى من منا سيبقى.

الفتى : كلا. أنا أرفض التعامل مع هذا الموقف بمثل تلك الطريقة المبتذلة. لو كان لى أن أنصرف، فسيكون ذلك بناء على طلب الفتاة. **(يفرد ذراعيه بشكل واضح)**.

الرجل : عظيم، ذلك يريحنا من تحمل المسئولية، **(إلى الفتاة)** ما رأيك يا سيدتى؟

الفتاة : أوه، يا عزيزى! أعتقد أننى وقعت فى مصيدة. ماذا ينبغى على أن أفعل؟ فكلاكما جذاب، نبيل جداً فى مشاعره! أنا لم أقابل رجلين فى مثل سحركما، **(إلى الفتى)** لو أننى طلبت منك أن تنصرف، فهل ستفعل؟

الفتى: نعم. لابد أن التزم بكلمتى. على أمل أن أجدك فى يوم من الأيام.

الفتاة : **(تثير غيظه)** لكن كيف يمكنك ذلك؟ وأنت لا تعرف أين تجدنى، فأنت لا تعرف حتى اسمى، أو أين أسكن، أو أى شىء عنى، وفى المرة القادمة التى سأذهب فيها لحفلة تنكرية ربما لن ألبس زى ملكة سبأ.

الفتى : لا يهم، سأجدك، وعندما أجدك، سأتأكد من عدم وجود سميث آخر فى المكان ليفرق بيننا.

الرجل : يا لها من ملاحظة قاسية.

الفتاة : أوه، لكن لابد من وجود سميث آخر فى أى مكان، فهم دائماً متواجدون حيثما أكون، هل تعلم أن اسمى سميث أيضاً.

الفتى : **(متحيراً)** ماذا! لا يمكن أبداً.

الفتاة : لكن هذه هى الحقيقة. وهذا ما جعلنى أتذكر اسمك بسهولة **(تشير إلى الرجل)** واسمك أنت أيضا، فالإنسان دائما ما يتذكر اسمه، إذا كان مرتبطاً بشخص آخر غريب.

الفتى : **(بغضب)** هذا يكفى. لقد ضقت ذرعاً بذلك! لقد ضيعت وقتى مع اثنين من المجانين. وداعاً يا سيد سميث، وداعاً يا آنسة سميث!

(يشرع فى الخروج)

الفتاة : **(فى ذعر مفاجئ)** أوه، لا تذهب! أرجوك لا تذهب! لا ينبغى أن تهجرنا!

الفتى : **(فى نهاية خشبة المسرح)** وداعاً!

الفتاة : **(تلتفت إلى الرجل)** أبى! أرجوك. أوقفه!

الفتى : **(يقف فجأة ويعود ثانية)** ما الذى سمعته؟

الفتاة : **(تدفع الرجل فى مرفقه)** أبى، لا تقف هكذا مثل العصا!

الرجل : **(موزعاً بين الغضب والسرور)**... فى الحقيقة، يا عزيزتى، أنا أعتقد أننى قمت بدورى، ولو أنك أعفيتنى، فأعتقد أننى... **(يندفع متجها ناحية الجانب الآخر من المسرح)**.

الفتى : **(يعود مسرعاً إلى الفتاة وسط المسرح)** ماذا يعنى ذلك؟ من أنتِ؟ ومن ذلك الرجل؟

الفتاة : **(بندم وخجل)** أنا الآنسة سميث... وهو – السيد سميث.

الفتى : **(بجدية)** هو أبوك إذن؟

الفتاة : **(تومئ برأسها بنشوة)** هيم.. هيم! **(تَصدُر صيحة دهشة من الفتى ويتحرك بعيدا عنها، الفتاة تراقبه من ركن عينها)** ماذا بك، هل جننت؟ **(لا جواب)** هل ستغفر لى؟ **(لا جواب)** أرجوك؟ **(تتسلل حتى تصل إلى جانبه وتتحسس أكمام سترته)** أنا آسفة، لكنك لو كنت والدى، فلم تكن لترضى لى أن أذهب لمقابلة شخص غريب فى الحديقة دون مصاحبة. أليس كذلك؟ حتى لو كانت ملكة سبأ فلابد أن تقوم ببعض التحفظات، ألم يقم أبى بدوره بطريقة رائعة؟ أرجو أن تعرف، بأننى التى قمت بتخطيط الموضوع كله، حتى يكون الأمر أكثر بهجة، وبالفعل كان كذلك؟

الفتى : **(يدور حول الفتاة ويحتضنها ويقبلها)** أنت أيتها الشيطانة الصغيرة، باستطاعتى أن أخنقك!

الرجل : **(يطوح ويصيح)** شيخ قبيلة!

الفتاة : **(تحاول أن تخلص نفسها)** النجدة! أبى، ساعدنى، إنه يقبلنى!

الرجل : **(يتجه ناحيتها)** استخدما حقكما. أحضريه إلى البيت ليتناول العشاء معنا. ومن المحتمل أن يقوم بتقبيلك ثانية، **(إلى الفتى)** يا سيد سميث، هل تقبل دعوتى للعشاء فى بيتى مع الآنسة سميث ومعى؟

الفتى : **(بمرح)** بكل السرور يا سيد سميث. **(إلى الفتاة)** آنسة سميث هل لك أن تأخذى ذراعى؟ **(ينحنى تضع الفتاة ذراعها فى ذراعه ويشرعان فى السير، لكن الفتى يتوقف فجأة ليكلم الرجل)**.

الفتى : لكن ألا ترى، أنك لابد أن تأخذ فرصة؟ فأنت لا تعرف أى شىء عنى.

الرجل : يا بنى، أنا أعرف الكثير عنك لدرجة أننى أستطيع كتابة تاريخ حياتك.

الفتى : لكن كيف تسنى لك ذلك؟

الرجل : لقد كنت أعرف أباك، ج. رودناى سميث لمدة عشرين عاماً، وكنت أراك فى ملعب الجولف معه مرات عديدة، وحتى إذا لم أكن أعرفك، فلابد أن أعرفك لأنك الذكرى الحية لوالدك.

الفتاة : لقد تم كل شىء على ما يرام!

الفتى : فى الحقيقة أنا .. سوف..

الرجل : أجل.. سوف تتأخر على موعد العشاء! كما أننى أود الذهاب إلى المنزل لإعداد الكوكتيل، سيد سميث، هل تشرب؟

الفتى : أوه، بالطبع! كل من يدعون سميث يشربون!

(يخرج ثلاثتهم أذرعهم متشابكة والفتاة بين الرجل والفتى).

ثريا ربيع.. فى سكة السلامة



من عرب سيناء جاءت ثريا إلى القاهرة فاختطفها الفن ولم تعد. الفنانة ثريا ربيع لم تعرف التمثيل قبل دخولها الجامعة، لكنها عندما دخلت كلية التجارة جامعة القاهرة، فإن أول شىء فعلته بعد عمل كارنيه الجامعة هو دخول مدرج المسرح بدلاً من مدرج المحاضرات، ثم شاركت ثريا فى مسرحية «أهلا يا بكوات» إخراج عصام السيد ثم واصلت رحلتها الفنية بعد ذلك فى جمعية «هواة المسرح» من خلال عرض «النذير» إخراج محمد خالد، ثم شاركت فى عرض «هواجس شكسبيرية» إخراج شريف صبحى.
كما شاركت ثريا فى المهرجانات التجريبية من خلال «عواطلى وعوانس» إخراج إسماعيل عطية و«مسافرون» مع أميرة شوقى، كما شاركت أيضا فى مهرجان سمنود المسرحى من خلال عرض «العطر» إخراج محمد عز الدين، كما التحقت بالعديد من الورش المسرحية إصراراً منها على الإلمام بالثقافة الفنية والتدريب فالتحقت بورشة «إضاءة» مع «شارلى استرون» فى استديو عماد الدين، وكذلك ورشة الچيزويت فى الإسكندرية، كما التحقت بالورشة التى أقامتها إدارة المسرح لإعداد الممثل..
حصلت ثريا على جائزة أفضل ممثلة فى مهرجان سعد الدين وهبة عام 2003 من خلال دور الغجرية فى عرض «الغجرى» إخراج محمد الكاشف، وشاركت فى العديد من المسرحيات... عملت فى «سكة السلامة» إخراج حسن محمود و«البطل» إخراج هشام عطوة، و«البانتومايم» فى ساقية الصاوى وعرض «البؤساء» إخراج محمد حمدى، وشاركت فى عرض «الدرافيل» مع محمد توفيق فى المهرجان العربى على مسرح العرائس.
ورغم اشتراك ثريا فى كثير من الورش المسرحية لتصقل موهبتها مازالت ترغب فى التعلم حتى تصبح نجمة تتخطى نجوميتها الحدود الإقليمية، ثريا تشارك هذه الأيام فى ورشة خالد جلال بالمسرح القومى.. ومازالت تتمنى أن تشارك فى أداء نص «ساحرات سالم» وتقوم بدور «الخادمة توتوبا» لأنه مركب نفسى وليس سهلاً وهى تطمح دائماً إلى أداء الأدوار الصعبة لأنها تظهر قدرتها الفنية.

محمد إكرام
فراشة تعشق الشر



بدأ الممثل والمخرج الشاب محمد إكرام مشواره الفنى وهو فى السنة الثالثة بهندسة حلوان بعدد من العروض فى فريق المسرح بالكلية وبعد التخرج لم ير نفسه إلا فى مهنة الممثل والمخرج فيعلق شهادة بكالوريوس الهندسة فى صالون منزله وينطلق ليشق طريقه فى عالم الفن كفراشة تنتقل من زهرة إلى زهرة، فيشترك مع عدد من فرق الهواة فى تقديم العديد من العروض وكذلك مع جمعية أنصار التمثيل والسينما ليعمل مع عدد من المخرجين. أهمهم - كما يقول إكرام - إميل شوقى وأحمد رضوان، حتى يلتحق بقسم الدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية وهو الآن فى السنة الرابعة بالمعهد وخلال سنوات الدراسة بالمعهد يشترك فى عدد من العروض يقول محمد إن أهم هذه العروض بالنسبة له (العرض القادم) مع المخرج عادل حسان و(الصرخة) مع مجدى الناظر و(الجسر الملعون) مع حسن سعد، كما يعتبر محمد إكرام تجربة عرض (آخر الشارع) وهى نوع من مسرح القهوة مع عادل حسان من التجارب الهامة فى حياته وقد تم عرضها فى عدد من المقاهى بأحياء القاهرة، كما خاض ورشة تدريب ممثل مع المخرج سمير العصفورى بمسرح الهناجر ومن الورش التى أكسبته العديد من المهارات ورشة التعبير الجسدى مع المخرج التونسى عز الدين قنون.
ولأنه فراشة لا تكتفى بزهرة واحدة فبجانب الدراسة بالمعهد هو طالب بقسم الإخراج باستديو مركز الإبداع الفنى تحت إشراف المخرج عصام السيد.
وقد انتهى مؤخراً من تصوير دوره فى مسلسل الإمام الشافعى مع المخرجة شيرين قاسم.
ويقوم حالياً بدور مهم يتمنى أن يكون نقطة انطلاقة فى مسرحية (الإسكافى ملكا) مع المخرج خالد جلال بالمسرح القومى.
يقول محمد إنه يعشق أدوار الشر ويتمنى أن يقدمها بشكل مختلف ويكون له طابعه الخاص فيها.

مهدى محمد مهدى

ربيع إمام.. المهموم بمسرح الأقاليم

أكثر من ثمانية عروض مسرحية شارك فيها ربيع إمام مع فرقة بيت ثقافة إهناسيا، ربما كانت كافية لإشباع هوايته كممثل.. ولكنها لم تجعله - بعد - راضيا عن مسرح الأقاليم، كل مسرح الأقاليم، على اعتبار أن إهناسيا نموذج له! إنه يحدثك بسرعة عن المسرحيات التى شارك فيها، ثم يتوقف ولا يكمل رصد مشواره الفنى ليحدثك عن همه الأول، مسرح الأقاليم.
يقول ربيع محمد إمام إنه شارك فى «الفلاح الفصيح» لأمين بكير إخراج همام تمام، و«شفيقة ومتولى» لأحمد علام إخراج وفاء الشاذلى، و«آخر ما حدث» لسعيد حجاج إخراج محمد شمردن و«البيانولا» إخراج محمد وردة، و«ساعة واحدة»، و«مجنون واحد مش كفاية» إخراج أحمد سيد، و«ملك ولا كتابة» إخراج حمد خليفة، و«سوق البنات» تأليف وإخراج محمد شمردن. ويضيف: إلا أن لى تعليقاً على المسرح فى الأقاليم.. إن الكثيرين يتعاملون معه على أنه «سبوبة» لا على أنه عمل فنى.. إن فرق الأقاليم تحتاج أولاً إلى ورش عمل لتدريب الممثل على إطلاق كل طاقاته من أجل أداء الدور المسند إليه، لتدريبه على التعامل مع مفردات المسرح كالديكور مثلا، وفرق الأقاليم تحتاج أيضاً قبل ذلك وبعده.. إلى مخرجين لا يسندون الأدوار إلا للممثلين المناسبين لهذه الأدوار، إلى مخرجين يبتعدون عن المجاملات فى الاختيار، إن مسرح الأقاليم يحتاج إلى.. ماذا أقول.. إنه يحتاج الكثير.. فهو يفتقر إلى الكثير..!

بنى سويف: نور سليمان

مروة فاروق.. وستائرها الحرير!

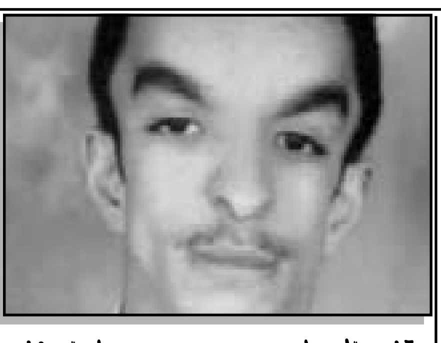
شعور الإقليميين بالعجز وعدم الظهور نتيجة البعد عن أضواء القاهرة حجة البليد كما تقول مروة فاروق، الكاتبة والمخرجة المسرحية التى عاشت حياتها ومارست تعليمها وفنها فى المنيا ولم تؤرقها المسافات بين المنيا والقاهرة.
عرفت طريق الفن منذ التحاقها بالجامعة فانشغلت بتجربة الإخراج لتصبح إحدى المخرجات المصريات على الساحة الآن، مارست مروة فاروق الكتابة منذ طفولتها فأصدرت ديوانها الأول وهى فى الجامعة بعنوان «البنت البنفسجية» إلا أن عشقها للمسرح ظل يؤرقها حتى راحت تكتب للمسرح فألفت ست مسرحيات تم إنتاجها على مسارح مختلفة، ولم تكتف مروة بذلك بل راحت تمارس الإخراج أيضاً فأخرجت مسرحية «الرجل الذى قتل القطار» من تأليفها، ثم أخرجت «شباكنا ستايره حرير» إنتاج ورشة فنية أقامتها مروة فى المنيا.
كونت مروة فرقتها المسرحية الحرة «ذات» لتتحرر من طاقتها الإخراجية فى عروض الفرقة.
وتؤكد أنها مازالت فى حالة بحث عن شىء مختلف، كما أنها فى أعمالها تلعب على الذات الإنسانية وتتسرب لأعماقها وتحلم أن تكون كاتبة عالمية تضيف للمجتمع بشكل جاد.
كما تحلم بأن تصل عروض الثقافة الجماهيرية إلى الناس فى كل مكان... لأن الثقافة دائماً لا تعلن عن عروضها المسرحية بشكل لائق فلا يصل إليها الناس.
مروة تستعد هذه الأيام للاشتراك بعرضها الأخير «جنون عادى جداً» من تأليفها وإخراجها والحاصل على جائزة أحسن تأليف مسرحى هذا العام فى مسابقة إدارة المسرح للاشتراك فى مهرجان المخرجة العربية.

عفت بركات

أمير عبد المنعم يرفض إهانات المخرجين



تعرف أمير عبد المنعم على المسرح فى العاشرة من عمره، من خلال اشتراكه فى النشاط المسرحى بالمدرسة، اكتشفه أستاذه شعبان بركات (موجه التربية المسرحية) فألحق بفريق العمل فى مسرحية «أرض التراب» وشجعه على الاستمرار، ووقف بجانبه يعلمه ويدربه، وأضاف إليه أستاذه عزت زين (بقصر الثقافة) المزيد من الخبرات، أما الإضافة الفنية الكبرى فكانت للمخرج الراحل صلاح حامد، فهو الذى جعله يرسخ أقدامه على خشبة المسرح، وذلك حين أسند إليه دور «هاملت».
فى مسرح الثقافة بالفيوم شارك أمير فى عرض (للأمام قف) من إخراج محمود أبو يوسف، الذى أسند له سبع شخصيات (بحالها) أشعرته بالسعادة والتحقق رغم الإرهاق، وقد لفت هذا العرض الأنظار بشدة له، كما نال إعجاب الكثيرين وخاصة د. سيد خطاب وهو ما يعتز به أمير كثيراً.
ثم توالت الأدوار والعروض فشارك فى مسرحية «رغبة تحت شجرة الدردار» وقام بدور «أبين» هذه المسرحية التى شارك بها فى مهرجان المسرح العالمى فى المعهد العالى للفنون المسرحية عام 2002، كما شارك فى عرض «كيوبيد فى الحى الشرقى» وقدم من خلال شخصيته «عياش الناوى» من إخراج محمد جمعة، وأدى دور (مستر جى) فى عرض بنفس الاسم من إخراج صلاح حامد، ودور «أمير» فى مسرحية «الشاطر.. ست الحسن» و«المارد الجبار» فى «قمر الحواديت» للأطفال من إخراج عادل حسان.
أمير عبد المنعم يعشق شخصية هاملت، ويتمنى أن تتاح له الفرصة ليؤديها، كما يتمنى أن يستقر فى القاهرة، حتى يتفرغ لفنه، وتتاح له فرصة أفضل للانتشار، وحتى لا يتحمل عناء الحضور من الفيوم يومياً لعمل البروفات أو العروض فى القاهرة، مما يعرضه للإرهاق المستمر.
كذلك يتمنى - فأمنياته كثيرة - أن يسود الحب علاقة المخرج بممثليه، بدلا من العلاقات المتوترة والإهانات التى تسود جو العمل فى كثير من الأحيان، مما يفقد الممثل متعته بالعمل ويجعله لا يتعلم شيئاً.



تامر الخطيب مسرحى من طراز نادر

أقل ما يوصف به هذا الممثل الشاب أنه قلب يسع العالم وإرادة تتحدى المستحيل فلم يرضخ لإعاقته وشكله الصغير وإنما بدأ التمثيل الذى أحبه منذ الصغر بعرض «عدو الله» مع المخرج سيد حجاج فى المسرح المدرسى ثم عرض «الحالة 94» مع المخرج هانى أبو هاشم بمكتبة خالد بن الوليد... يؤسس تامر بعدها مع عدد من زملائه من فرقة مسرح حرة أطلقوا عليها فرقة وجوه المسرحية، ويتألق تامر فى أول عروضها وهى مسرحية «العدو فى غرف النوم» مع المخرج محمد الخطيب على مسرح ساقية الصاوى.
ولأنه لا يعشق ولا يريد أن يقدم إلا الفن الحقيقى يرفض الكثير من المغريات للاشتراك فى برامج التليفزيون الفكاهية ويواصل عروضه بالمسرح مع فرقته وخارجها وهو حاليًا يعمل كمساعد مخرج فى عرض «سيدتى الجميلة» مع المخرج رفيق القاضى فى جمعية أنصار التمثيل والسينما.

● نتيجة لعدم الإقبال على معهد الفنون المسرحية هذا العام بعد رفع درجات القبول بأقسامه المختلفة بشكل مبالغ فيه، اضطر مسئولو المعهد مد فترة التقديم للمعهد وسحب الملفات حتى يوم 8/29 /2007، مع توقعات بالتراجع عن هذه الشروط القاسية فى الأعوام القادمة.



التجريب من التمرد على الثابت والمألوف إلى البحث عن حرية التعبير

■ الكتاب: المسرح التجريبى الحديث عالمياً وعربياً.
■ المؤلف: فرحان بلبل.
■ تصدير: د. فوزى فهمى.
■ الناشر: إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، الدورة العاشرة.

التجريب لا التجديد، التجريب وليس الثورة.... التجريب هو المصطلح الأكثر دقة لما يتعاطاه جيل الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين وأوائل القرن الحادى والعشرين من المسرحيين المصريين والعرب بل وفى أربعة أرجاء المعمورة.

لا جدال أن كل انحراف عن السائد المسرحي بل والإبداعى عامة يعتبر تجريبيًا لكن المبدعين أبدًا لم يسموه تجريبيًا إلا فى نهاية القرن العشرين. إنها الثورة الإبداعية التى تتقنع بالأسئلة والحيرة وعدم الركون إلى الثابت المطمئن رفضًا تامًا للأجوبة الجاهزة العمياء المستقرة فى ظلام الجمود نزوعًا إلى متتالية إنسانية من التساؤل الدائم والتجريب الذى لا يسمى نفسه ولا يحكم عليها ولا على الآخر أحكامًا قيمية معدة سلفًا.

لا يعترف التجريب بالقوالب الجاهزة ولا يبنى قوالب جديدة، إنه التساؤل الحائر دومًا حول إمكانية الخروج عن النموذج ولكن ليس إلى نموذج بل إلى مجرد تساؤل، إيمانا بأن السؤال دائمًا يرى أما الأجوبة فعمياء كعينى العدالة.... ولأن الفن لا يعرف العدالة بل الانحراف – بمعناه الايجابى – والظلم – بمعناه الإيجابى أيضًا – فلا عماء فى الفن لا إجابة، بل أسئلة تلو أخرى، ظلم تلو آخر/ ظلم الكاتب لبقية عناصر العمل الفنى– ظلم المخرج للكاتب.... إلخ – لهذا فالتجريب لا يحمل حكماً، لا يحمل قيمة محددة، اللهم إلا مجرد تجريب فى عالم لا يحمل إجابة عن شىء ولا يستقر على شىء. من هذا المنطلق كان اهتمام المسرحيين العرب منذ ثمانينيات القرن العشرين بالتجريب مما رسخ لحالة من الموار المسرحى الذى تبلور فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ناشر هذا الكتاب الذى نعرض له "المسرح التجريبى الحديث عالميًا وعربيًا" لمؤلفه فرحان بلبل والذى يعرض فيه لمفهوم التجريب عربيًا وعالمياً من منحى فلسفى مرة وتطبيقى مرة أخرى فى فصلين، يتناول أولهما المسرح التجريبى فى نهاية القرن العشرين عالميًا. أما ثانيهما فيتناول المسرح التجريبى العربى عارضًا للقضايا المتعلقة به.

بالإضافة إلى ملحق بالفصل الثانى لبعض النماذج التطبيقية العربية توضيحًا لمعنى المسرح التجريبى العالمى عمومًا والمسرح التجريبى العربى خصوصًا.

وقد عالج المؤلف فى الفصل الأول معنى التجريب وجذوره التاريخية عارضًا لأربعة عشر تعريفًا هى جماع ما توافق عليه النقاد! حول مفهوم التجريب رغم اعترافه مبدئيًا بصعوبة تحديد ملامح واضحة لهذا التعريف. وقد لخص المؤلف هذه التعريفات على النحو التالى:

1 – التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.
2 – التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير.
3– التجريب مرتبط بالمجتمع.
4– التجريب مزج بين الحاضر والماضى.
5– كل مسرحية تتضمن نوعًا من التجريب.
6 – لا يوجد تعريف محدد للتجريب.
7– التجريب انفتاح على ثقافات الآخرين.
8– التجريب إبداع.
9– التجريب مرتبط بتقنية العرض.
10– التجريب عملية معملية.
11– التجريب فن الخاصة وجمهور المثقفين.
12– التجريب تجاوز للركود.
13– التجريب مرتبط بالخبرة فى مجال المسرح.
14– التجريب ثورة.

ورغم أن هذه التعريفات تكاد تتسم بالعمومية حيث يصح بعضها على أى عصر، ويصف بعضها الآخر المناخ المطلوب لتحقيق أى إبداع إلا أن هذه التعريفات تدور كلها حول مفهوم أكيد للتجريب ألا وهو مخالفة المألوف.

لكن تحديدًا أكيداً لمفهوم التجريب أراه عصياً ليس على المؤلف "فرحان بلبل" فحسب بل على كل المنظرين الذين يبغون تحديدًا لمفهوم لم يستطع ممارسوه أن يصلوا فيه لتعريف واضح لأنهم – التجريبن – يتعاطون حالة إنسانية وليس أطرًا نظرية معدة سلفًا.

ويربط المؤلف بين ظاهرة المسرح التجريبى من حيث سبب النشوء وبين تعاظم دور المخرج فى العمل المسرحى، يقول: «لقد انتصر المخرج انتصارًا كاملاً... ولعله انتصار أكثر مما يجب، فالمخرج لم يخضع لقانونه الفنيين الآخرين فى المسرح بل عزلهم، وفى بعض الأحيان حولهم إلى عبيد، وقد تحقق هذا الانتصار الكامل حوالى منتصف القرن العشرين ومن هذا الانتصار سوف يولد المسرح التجريبى فى آخر القرن نفسه».

وعن أسباب المسرح التجريبى الحديث وخصائصه يؤكد المؤلف أن المنعطفات الحاسمة فى نهاية القرن العشرين من دفاع عن الحريات الفردية وحقوق الأقليات ومحاربة التمييز العنصرى سواء ضد المرأة أو السود أو غيرهما والحفاظ على حقوق الطفل... إلخ.

كان هذا كله فى رأى المؤلف منعطفًا حاسمًا لا فى حياة شعب من الشعوب بل فى حياة شعوب الأرض التى تحولت بفضل الاتصالات المتطورة إلى قرية صغيرة. ومن هذا المنعطف الحاسم العالمى ولد المسرح التجريبى عالمياً غير خاص ببلد أو شعب وولد كاملاً دفعة واحدة بخصائص متشابهة واحدة ومعبرًا عن حالة واحدة هى اليأس والضياع والانكفاء.

بعد ذلك يحدد المؤلف خصائص المسرح التجريبى فى أربعة عناصر هى:

أولاً : سيطرة المخرج كبطل أوحد فى عملية التجريب، وكأن المسرح التجريبى هو مسرح المخرج وحده دون بقية عناصر العمل الفنى وكانت هذه السيطرة امتدادًا لسيطرة المخرج بداية من أواخر القرن التاسع عشر.

ثانيًا: وراثة كل عناصر الثورة على المسرح منذ بدايات القرن العشرين غير أن كل حالة تجديد فى المسرح فى القرن العشرين كانت تنتسب لأحد أعلام القرن العشرين أما حالات التجريب التى اعتمدت على هذه التجارب الثورية فلم تنتسب لأحد ولا تُعرف باسم أحد.



ثالثًا: تدمير عناصر العرض المسرحى التى حددها ستانسلافسكى، وهو العنصر الذى ينبنى على العنصر الأول "سيطرة المخرج" يقول المؤلف : "لقد أخذ المخرج منذ ظهوره فى احتكار وظائف العمل المسرحى حتى صار مستبدًا بكل العملية المسرحية لكنه فى المسرح التجريبى صار أكثر استبدادًا، وسيطر على جميع أشغال المسرح".

كما عرض المؤلف بعد ذلك للكيفية التى تعامل بها المسرح التجريبى مع عناصر العرض المسرحى من تمثيل ومؤلف وجمهور.

رابعًا: تقديم الحالة بدلاً من الفكرة، وهو العنصر الذى يعتمد على العمود الفقرى لفكرة التجريب الذى لا يمتلك قناعة محددة ثابتة بقدر ما يتعاطى حالة إنسانية عامة يبغى التعبير عنها.

ثم عرض المؤلف فى الفصل الثانى للجهود العربية فى تأسيس وترسيخ فكرة التجريب فى الواقع الثقافى العربى منذ 1976 فى سوريا حينما أسست وزارة الثقافة السورية مؤسسة باسم المسرح التجريبى وعينت سعد الله ونوس مديرًا لها وجعلت مقر فى صالة القبانى فى دمشق وأفرزت هذه المؤسسة فواز الساجر مخرجًا لأعمال وتركت لهما حرية اختيار النصوص وأسلوب التقديم وتحديد معنى المسرح التجريبى، حيث قدم هذا المسرح منذ تأسيسه حتى توقفه فى 1981 ثلاثة عروض مسرحية هى «المجنون» للكاتب الروسى "جوجول" و«رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» وهو نص اقتبسه سعدالله ونوس عن نص بيترفايس بعنوان "كيف تخلص السيد موكمبوت من آلامه" و "ثلاث حكايات" للكاتب الأرجنتينى أوزوالد دراكون.

ورغم اعتبار المؤلف لهذه التجربة كحالة تجريب مسرحى إلا أنه هو نفسه يقر بعكس ذلك حين يقول: "إن المسرح السورى ذاك يختلف فى تكوينه وأهدافه عن المسرح التجريبى الذى تحدثنا عنه فى الفصل الأول... فهو لم يكن يركض وراء تجديد الوسائل الفنية اندفاعاً وراء ابتكار الأشكال دون النظر إلى تأثيرها فى المتلقى كما يحدث فى المسرح التجريبى الحديث، بل كان جريه وراء الأساليب مرتبطاً بمهمة التواصل مع المتفرجين لتعميق رؤاهم الاجتماعية والسياسية فى محاولة لتثوير هذه الرؤية». ثم يستكمل المؤلف عرضه للجهود التجريبية فى العالم العربى بعد ذلك مثل "مهرجان دمشق للفنون المسرحية" و"المسرح الاحتفالى" فى المغرب العربى.

وفى نهاية كتابه يحدد المؤلف خصائص وإشكاليات المسرح التجريبى العربى محدداً الخصائص فى التالى:

● هو الأكثر تعبيراً عن حالة الانهيار الاجتماعى والإحباط النفسى الذى صرنا إليه
● قوام هذا المسرح الاهتمام بالناحية البصرية.
●اعتماده على الخبرة المسرحية العالية فى مجالى التمثيل واستخدام التقنية.
● عدم التحرش بالموضوعات الاجتماعية والسياسية.
● عدم الاهتمام بالإقبال الجماهيرى الواسع والاقتصار على نخبة النخبة.

أما إشكاليات هذا المسرح فقد حصرها المؤلف فى مدى استخدام التقنية الحديثة وأهمية ذلك ومدى الاختلاف فى استخدامها بين بلد وآخر وبين عنصر مسرحى وآخر. كما أن التقنية الحديثة تظل تعانى جهد الظهور وإثبات الوجود حتى تحقق النجاح فتتحول إلى تقليد وهو ما يؤدى إلى تغير مستمر تمتاز به الحركة المسرحية التجريبية وهو ما يسبب كذلك لبسًا فى الفهم أحياناً.

كما يطرح المؤلف إشكالية أراها أساسية فى المسرح التجريبى، وهى هل يجوز التجريب من أجل التجريب أم بدافع التغيير أم المزاج دون أن تحقق التقنية الجديدة هدفاً فنيا محدداً أو حاجة أو فكرة مسرحية معينة؟

إن هذه الإشكاليات وخاصة الأخيرة توضح الموقف من التجريب فى العالم العربى حيث يراه البعض تجريبًا بهدف الوصول إلى شكل جديد فى المسرح، على حين يراه البعض تجريبًا فقط يمكن أن يؤدى إلى جديد وقد لا يؤدى.. النتيجة ليست هى الهدف... إنها الرؤية التى تغيم أحياناً بخصوص التجريب والتى تدفع المؤلف فى مقدمة كتابه إلى أن يقول عن ندوات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى فى دورته العاشرة: "وتحاول هذه الندوات أن تضع للمسرح التجريبى قواعده وأصوله". كيف وهو قائم على تجاوز فكرة التقعيد والتأصيل، وكيف وهو ليس مسرحاً تجديدياً أو ثوريًا.. إنه مسرح تجريبى، يطرح حالة لا فكرة، حالة لا تدّعى أنها تضيف، ترتدى رداء الإبداع الإنسانى غير العارف فى مقابل الإبداع التقليدى الألوهى العارف.

إن جيل التجريب يجرب ولا يجدد ولا يثور، لا يدعى الإضافة، بل يعبر عن الحيرة، لا يتلبس بالثبات بل ينداح مع السيولة الدائمة، فى عالم فضائى أثيرى لا تحده حدود واضحة ولا تعترض عناصره حواجز.... إنه عالم الفضاء الرحب المتنوع الذى تختلط فيه الثقافات مع الموجات الأثيرية فأنى لهذا العالم من تعريف؟!

■ هشام عبدالعزيز

المفهوم الغامض للتجريب والمساحات المظلمة فى الوعى الجمالى العربى

■ **اسم الكتاب : حول التجريب فى المسرح .. قراءة فى الوعى الجمالى العربى**

■ **المؤلف: سيد أحمد الإمام**

■ **الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب**

هو كتاب يبحر ضد المسلمات والرؤى المنمذجة، وهو فى هذا الإطار لا يستسلم للجاهز من آراء، لكنه يقيم حواراً خصباً مدخله واقعة حقيقية هى إلغاء إدارة مهرجان القاهرة الثانى للمسرح التجريبى لليوم الثانى لعرض « هيروشيما حبى» ، من هذه الواقعة الدالة ينطلق د. سيد الإمام ليناقش «التجريب المسرحى.. الشروط الحضارية ، والمساحة المظلمة، ليقدم قراءة فاحصة فى الوعى الجمالى العربى، منطلقة من إلغاء العرض لأن الفرقة التى تقدمه رفضت الاستجابة لتوجيهات الإدارة بشأن مراعاة مقتضيات تخص الضمير المصرى العام، من هذه العبارة الملبسة يمكن تجريد الأمر ليشمل المستوى القومى دون تجنٍّ أو تجاوز للحقائق والواقع بما يرتكز إليه من مرجعية دينية وعمق تاريخى يتصل بالأعراف والتصورات والآداب العامة وجميعها تؤدى إلى نسق من القيم لا يسمح بمناقشة الجنس إلا بوصفه أمراً مبتذلاً.

إن واقعة الإلغاء هذه تشير بقوة إلى المساحة المظلمة من الوعى العربى، بما هى محاصرة بمستويات للقمع والتزييف وإعلان الوصاية، وجميعها تباشر حصار الإبداع عامة، والمسرح خصوصاً، وتستمر المواجهة حية مع الوعى الاجتماعى، والتجريبى منه على وجه الخصوص، ويعكس المؤلف جملة الرؤى والأفكار التى يطرحها مجموعة من الكتاب حول السياق الحضارى المنتج للفن، لعل منها ما يتعلق بالتجريب والتجريبية حيث الحديث عنهما لن ينتج شيئا ذا بال ، فالتربة السسيوثقافية تلفظه فى ظل تناقضات اجتماعية مرعبة، وأمية متفشية وثقافة أحادية، فمشكلة المسرح إذن ليست مشكلة فنية تتعلق بالقوالب والأشكال المسرحية لكنها مشكلة فكرية واجتماعية تتصل بالشروط الحضارية السائدة، ويتعمق هذا المجرى حينما يواجه الإبداع ، وضمنه فن المسرح، التابوهات المزمنة فى الثقافة العربية ، فثالوث المحرمات لا يزال قادراً على قمع أية أفكار تجريبية تجابه ثبات الثالوث، ويتأكد ذلك فى سياق غياب المشروع الحضارى ووجود حركة تجريب فى المسرح بما يعكس تناقضاً حاداً بين تخلف البيئة الفكرية والاجتماعية، والأرضية التى يعمل فيها التجريب من هنا هل يمكن أن نملك إجابة عن أسئلة التجريب وما يحوطها من تخلف بمعزل عن السياق التاريخى لحركة التجريب العربية وخصوصية الوجود المستلب.

غياب المفهوم وارتباك المعنى

يتناول د. سيد الإمام ما يعترى مصطلح التجريب من غياب للمفهوم، بل ما أصابه من خلل وذلك من خلال استعراض لأفكار مجموعة من المسرحيين، وما يحوط تعريفهم أو حتى مفهومهم للتجريب من غائمية تشير إلى ارتباك مفاهيمى يعكس خللاً فى بنية الوعى بالتجريب، ويعرض الكتاب لمفاهيم التجريب فى مراوحاتها بين الضيق والاتساع لدرجة أصابتنى بالارتباك حيث الآراء تضرب فى تيه مظلم يشبه الخلل الذى يعيشه الواقع، فمن أين يستقى غير العارف مفهومه والعارفون لا يقفون على أية تحديدات لمفهوم التجريب!!

من هذا الغموض يقوم د. سيد الإمام بمحاولة تحديد المفهوم – قراءة بأثر رجعى – وتجاوز الغموض والغياب معاً، وهو فى طريقه للتحديد تغمض لغته وتحتشد بالاستطرادات والانتقالات التى تربك القارئ الطامع فى الوصول لمفهوم!

وتتساند الآراء فى اتجاه التعريف لنرى ألفريد فرج يقول مثلاً «المسرح بطبيعته فن متحرك ومتطور، وهو تجريب بطبيعته ففى كل لحظة يتربع على القمة نموذج مسرحى» ومن فكرة إلى أخرى، تتناثر الأسماء والآراء معلنة عن ضجيج تجريبى، ليعرج المؤلف على التجريب والإبداع ثم علاقته بأطراف الإبداع ليصل فى نهاية الفصل إلى قراءة تستجلى نتيجة تتلخص فى أن مساحة من الغموض واختلال المعنى أو غيابه تحوط التجريب ومفهومه ليختتم بكلمة سعد الله ونوس التى لم تفسر الماء إلا بالماء .

شروط التجريب الغائبة

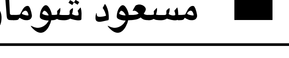
يبدأ هذا الفصل المعنون بـ « نحو تعريف للتجريب فى المسرح» ملخصاً فى بدايته، ما انعكس فى أوراق وفعاليات مهرجان القاهرة الثانى للمسرح التجريبى من غموض وغياب للمفهوم، فضلا عن الغموض الناتج عن سوء استخدام اللغة، والقصور عن تقديم تعريف جامع مانع عن التجريب، ويذهب د. سيد الإمام فى طريقه لتحديد مفهوم التجريب إلى القول «إن التجريب كفعالية تتجاوز نفسها بالضرورة بما هى كذلك، حيث الفعل عموماً يتضمن فكرة التقديم لذاته فى صميم المستقبل، ولكن بالرغم من ذلك فلكل فعل بنية تتحدد بعناصرها والعلاقات بينها ومن هذه العناصر والعلاقات بينها ينشأ تعريف الفعل مستوفياً شروط صحته ليجيب على تساؤلات محددة» هكذا تغيم اللغة دون أن تحدد هدفاً إلا إذا اعتبرناها كتابة تجريبية فى التجريب!

أما الفصل الرابع «نحو تعريف للتجريب فى المسرح فيستكمل الشروط الغائبة بين الرؤية والمنهج، ليؤكد أن النظر للتجريب فى المسرح يعد تعبيراً فنياً، والتجريب إحدى حالاته الممكنة التى تتحدد فى أمرين، أولاً: إنه يتأسس فى ضوء الوعى بالتفارق بين الأنماط الفنية والصيغ المسرحية، لذا فالتجريب ينطلق من الوعى بالطابع الإشكالى الممكن تاريخياً بين بنيوية التجربة « جمالية – فكرية» مسرحياً والتجربة الحياتية، ثانياً : إن التجريب يعد تعبيراً عن تجاوز البلادة والجمود والتكرارية العمياء للصيغة المسرحية وقد صارت سخفاً مسرحياً خاوياً أو متحفيا منغلقاً على نفسه ومنفلتاً من الزمن.. هكذا يتحرك الكتاب ليمسك بالتجريب بوصفه وعياً مفارقاً للسائد والمألوف ليصل إلى أن الفعل التجريبى فى نتاجه يقدم تشريحاً معملياً «واعياً بنفسه وجوداً وماهية» للعلاقة المثلثية فى الظاهرة المسرحية وصيغها الممكنة فى ضوء وعى «جمالى – اجتماعى»، «فاستانسلافسكى» كان مخرجاً تجريبياً بمختبره الذى قدم من خلاله تشريحاً للعلاقة بين الممثل والدور فى ضوء الوعى «الجمالى – الاجتماعى» للواقعية السيكولوجية وجروتوفسكى ، تجريبياً بما قدمه من تشريح معملى لنفس العلاقة «الممثل – الدور» فى ضوء الوعى «الجمالى – الاجتماعى» للبيوميكانيكية، وهكذا، والمقطع السابق يحتشد بمجموعة من الاصطلاحات التى تحتاج لفك شفرتها كما يحتاج التجريب فكلاهما غامض ويزداد غموضاً حيث تتداخل المصطلحات ليصبح الأمر عسيراً حتى على المتخصص.!

أما الجزء الثانى من الكتاب فيتناول التجريب بين الاحتياج «المطلق – المشروط» تاريخياً – إشكاليات التجريب فى المسرح العربى، وتحت العنوان الثانى يناقش ثلاث إشكاليات هى:

1– العلاقة «الجمهور – العرض المسرحى» الأثر الجمالى.
2– العلاقة « النقل – التأصيل» الهوية القومية.
3– العلاقة «العرض – المعمار المسرحى» صياغة الفراغ أو الفضاء .

والكتاب بعنوانه «حول» التجريب فى المسرح يحاول أن يضع يديه على مفهوم للتجريب «وما صدقاته» – بالمعنى المنطقى – ليقدم قراءة فى الوعى الجمالى العربى، لكنه يتركنا دون أن يصل إلى التعريف المانع الجامع الذى نظنه مستعصياً على التجريب بوصفه مفهوماً دينامياً قابلاً للنمو والتغيير فى ضوء الطفرات الفكرية التى لا يمكن أن نتعامل مع المسرح بمعزل عنها .



■ **مسعود شومان**

الليلة الكبيرة فى مركز ثقافة الطفل



■ **الكتاب : الليلة الكبيرة**

■ **المؤلف : صلاح جاهين**

■ **الناشر: المركز القومى لثقافة الطفل**

بشكل جديد جاء إصدار المركز القومى لثقافة الطفل لرائعة جاهين أوبريت «الليلة الكبيرة» الذى اقترب من وجدان الجميع صغاراً وكباراً بما تضمن من لحن متميز قدمه سيد مكاوى وأداء مبهر لمسرح العرائس ..

وذلك ضمن الإصدارات العديدة التى شارك بها المركز القومى لثقافة الطفل ولأول مرة فى مهرجان القراءة للجميع.

ويعبر هذا «الأوبريت» عن تفاصيل الحارة الشعبية المصرية من خلال طقوسها الاحتفالية التى مازالت سمة هامة من سمات تلك الحارات ومؤثراً أكيداً فى بنيان الشخصية التى تحيا فى تلك المناخات ولعل السبب فى إصدار المركز القومى لأوبريت «الليلة الكبيرة» هو رسوخها فى وجداننا، و تأكيداً على مدى حب واستيعاب الأطفال لها .

جاء الإصدار برؤية فنية تتناسب مع إصدارات الطفل، فأضيفت لها رسوم خالد سرور لتعبر عن أحداث الليلة خاصة وأن الأطفال دائما يقعون تحت سيطرة الألوان.

والكتاب يضم الليلة كاملة منذ بدء رحلة الأولاد والبنات داخل المولد وتجولهم ما بين زفة الأعلام والبيارق وبائع الحمص وبائع الطعمية والمصوراتى بصوره الفورية والمقاهى والمترددين عليها من الأغراب والمتسولين ولاعب الأراجوز، ولاعب البخت والنيشان أيضاً وكذلك بائع لعب الأطفال من زمامير وطراطير.

وعرض لأسلوب الشحاذين داخل المولد ومنادى السيرك ومحاولة جذبه للأولاد ليشاهدوا الألعاب الخطيرة.. وكذلك زفة «المطّاهر» والاستماع إلى المغنى والغازية داخل المولد، والقادمين من القرى إلى القاهرة الكبيرة فيتوهون ولا يجدون دليلاً.

ولعبة زق الطارة وحلقات الذكر والتجلى والأطفال التائهين وغير ذلك مما نراه فى دنيا المولد.. وذلك بنفس اللغة البسيطة التى استطاعت جذب الجميع لها بالإضافة إلى الرسوم التى تستطيع جذب عين الطفل.

■ **عفت بركات**

● فى إطار الاستعداد لتنفيذ مشروع إعادة تشكيل الفرق المسرحية بالأقاليم بدأ مجموعة من فنانى المسرح بالإسكندرية فى الإعداد لتنفيذ مهرجان "البروفة" بقصر التذوق بسيدى جابر، المهرجان يهدف إلى تقييم أكثر من 200 فنان سكندرى لديهم الرغبة فى التقدم لعضوية الفرق المسرحية المختلفة بالمواقع الثقافية بفرع ثقافة الإسكندرية، جمال ياقوت "منظم المهرجان أكد أن هذا المهرجان يتبعه تنفيذ عدد من الورش المسرحية لتدريب الهواة لتأهيلهم للإنضمام للفرق المسرحية!!

مراسيل

الخبر صحيح ولكن!!

بعد التحية

يشرفنى أن أتقدم أولا بخالص التهنئة لصدور تلك الجريدة المهمة التى انتظرناها كثيرا كمسرحيين ولهذا المستوى الفكرى والفنى للأعداد السابقة .

وبعد :

أرجو ومن واقع مسئوليتى كرئيس لمجلس إدارة الجمعية المصرية لهواة المسرح وكذلك من واقع حرصى على استمرار مصداقية هذه الجريدة المهمة أن ألفت النظر إلى بعض النقاط المحورية وهى:

أولا : ضرورة ذكر الجهة المنتجة للعروض المسرحية المحلية وكذلك ذكر الجهة المنظمة للمهرجانات وذلك بالنسبة للعروض المستضافة فبالطبع لايمكن تجاهل هذا الجهد السنوى فى تنظيم مهرجان المسرح العربى بحيث جاءت مقالة الزميلة صفاء البيلى بالعدد الرابع بتاريخ 2007/8/6 صفحة 20 بدون إشارة إلى أن عرض «من يقتل من؟» كان ضمن عروض مهرجان المسرح العربى السادس « مارس 2007 » كذلك جاء بنفس العدد مقال آخر عن عرض «سفر الهوامش» السعودى صفحة «14» وهو كذلك من عرض الدورة السادسة لمهرجان المسرح العربى ولم يذكر أيضا.

ثانيا: إن مقال الزميلة صفاء البيلى قد جاء بمغالطة أخرى حينما ذكر بأن الجمهور المصرى قد تعرف على المخرج الليبى فرج بو فاخرة من خلال مهرجان المسرح التجريبى أيضا وهذا مخالف للحقيقة حيث لم يشارك الفنان فرج بوفاخرة بأى عروض له بالقاهرة سوى بمهرجان المسرح العربى بدورته الخامسة « عرض توقف» والسادسة بعرض «من يقتل من؟».

ثالثا: جاءت بعض الأخبار ببعض الأعداد السابقة عن أنشطة الجمعية المصرية لهواة المسرح ومن بينها « العدد الرابع » خبر عن تنظيمها لمسابقة كبرى للوجوه الجديدة، والحقيقة أن الخبر صحيح ولكن هذه المسابقة لم يعلن عنها بعد لأنها مازالت فى مرحلة التخطيط والاستعداد وبالتالى لم يتم بعد الحصول على بعض الموافقات ، لذا نرجو أن يكون هناك تنسيق كامل بين هيئة تحرير الجريدة ومجلس إدارة الجمعية للتأكد من صحة وتفاصيل أخبار جميع أنشطتها .

رابعا: أرجو الإحاطة بأن الجمعية قد قامت بتنظيم دورة تدريبية مجانية بالتنسيق مع الإدارة العامة للجمعيات الثقافية بقاعة منف وذلك للطلبة الراغبين فى الالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية خلال الفترة من السبت 2007/7/28 إلى الجمعة 2007/8/10 وذلك بهدف المواجهة الفعلية لبعض المكاتب والشركات الخاصة التى تقوم باستغلال واستنزاف الشباب الفنانين من الهواة وهؤلاء الطلبة بعقد ورش فنية ودورات تدريبية بمبالغ كبيرة تزيد عن الألف جنيه وكنا نأمل فى أن يتم فتح هذا الملف لمواجهة هذه التجاوزات الفنية والتى حولت الفنون المسرحية إلى مجرد تجارة تعود بالربح على هؤلاء المستغلين. وأخيراً أرجو أن تتقبلوا تهنئتى مرة أخرى بهذه الجريدة التى نتمنى لها طبعا دوام الاستمرارية والتألق.

■ د. عصام عبد الله

فضوها سيرة بقى

السادة الأفاضل العلماء الأجلاء عباقرة الزمان والمكان - وبالمرة - وحدة الموضوع.. !! جهابذة التأليف المسرحى المصرى وشيوخ النقد أصحاب المعالى المُحكمين والمتحكمين فى قانون الكتابة المسرحية فى بدايات القرن الحادى والعشرين ....

ماذا يحدث بالله عليكم فى مسابقات التأليف المسرحى التى تقيمها إدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة والتى يرأسها عالم جليل أثق فى قدراته الإبداعية وهو الأستاذ الدكتور محمود نسيم والذى يحدث يبدأ من لحظة نشر إعلان المسابقة التى تجريها إدارة المسرح بالهيئة لاكتشاف الكتُاب الجدد فهو إعلان كوميدى بلا معيار حقيقى للمنطق الفنى وخصوصاً فى التوزيع الغريب لقيمة الجوائز، فمثلاً يحدد الإعلان سبعة آلاف جنيه للفائز بالمركز الأول فى النصوص المسرحية الطويلة وأربعة آلاف جنيه للمركز الأول فى النصوص القصيرة، لماذا؟ هل لأن النص الطويل أكثر قيمة من النص القصير؟ ومن هو العبقرى الذى حدد هذا؟ وما هو حكم القيمة الذى اختص به النص الطويل عن النص القصير؟ هل يرجع ذلك إلى أن النص الطويل أخذ مثلا أوراقا وحبراً أكثر وكتب على جهاز الكمبيوتر وأصبحت تكلفته أكثر؟ أم أنه ابن ذوات والنص القصير ابن العشوائيات؟ أم يا ترى لأن النص الطويل مدة عرضه أطول وهذا أفضل؟ ومن أدرانا أن هذا النص القصير ليس أعلى قيمة طبقا لتقنية كتابته المختزلة وهجومه غير المتعسف على الفعل الدرامى إذا كنا فعلاً من أبناء أرسطو ومعترفين بأن الدراما فعل ..فعل لا قول.. هكذا تعلمنا أن الدراما فعل «وحدة الفعل » وإن أدخل بعض الشراح وحدة الزمان ووحدة المكان حتى جاء الكاتب العظيم وليام شكسبير ليعصف بقواعد أرسطو عصفا حتى أطلق النقاد على مسرحياته «الدراما الشكسبيرية » ضارباً بالوحدات الثلاث عرض الحائط وبتخلى الدراما الحديثة عن الملوك والنبلاء والأبطال وما ينطقون به من شعر رفيع يسقط آخر عمود فى صرح التراجيديا اليونانية فما أن جاء هنريك إبسن ليطور الدراما البرجوازية التى نشأت ابتداء من القرن 18 بإدخاله العنصر الواقعى فى الحديث الدرامى حتى تغير شكل الدراما ومضمونها وأصبحت تعرف باسم الدراما الحديثة نعم الدراما الحديثة منذ القرن 18.... فما بالنا نحن بالدراما المكتوبة فى بداية القرن الحادى والعشرين؟ لابد لها من اختلاف كما اختلف كل شىء.. اسمحوا لى أن أصرخ بأعلى صوت فى آذانكم جميعاً ياحملة شنطة أرسطو.. الذى أبدع فى اختيار هذا المصطلح الشاعر يسرى حسان فى العدد الخامس من جريدة مسرحنا .. ولكننى فى حاجة إلى أن أوضح لسيادته أن من يحمل حقيبة أرسطو ويتخذها معياراً للحُكم على النصوص المسرحية للكتاب الجدد لابد وأنه يظلم أرسطو ولا يعرف كيف يمسك ميزانه النقدى حتى يحكم على هذا العمل أو ذاك فإن كان أرسطو وهو العارض الأمين للفكرة اليونانية التى أودعها كتابه فن الشعر «والتى سيطرت على كل تفكير تراجيدى لعدة قرون» .

■ محمود الصواف

كان يمكن لأرسطو أن يكون أداة نفع أكبر للإنسانية لو أنه لم يُسيطر على الفكر الدرامى كل هذه السيطرة وإن كانت تبعة عمله تقع على عاتق من جاءوا بعده أكثر مما تقع على عاتقه هو كما يؤكد د. فوزى فهمى فى كتابه «المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة» وأعتقد أن المحكمين فى مسابقات التأليف المسرحى يعلمون ذلك وإلا فهى الكارثة ولابد أيضا أنهم يعلمون أن هناك من طرق الكتابة المنتشرة فى العالم أجمع منذ القرن الماضى فى مجال المسرح ما يؤهل كاتباً جديداً مطلعاً وقارئاً لكل أو لبعض أو حتى لقليل من هذه الاتجاهات فى الكتابة أن يكتب نصه المختلف ذلك النص الذى يُشرك عناصر العرض المسرحى كافة داخل «إرشادة» مسرحية واحدة بطريقة لا تتبع لأحد ولا تقلص دور عنصر من العناصر على حساب الآخر بطريقة يتطلبها العرض المسرحى وليس النص الأدبى للمسرحية فالمسرح فن من فنون الفرجة لا نستطيع أن نحبسه أو نخبئه فى كتاب فقط وعناصر العرض المسرحى معروفة للجميع «مسرح - جمهور - ممثل» بكل ما تحويه دلالات كل عنصر من استخدامات فالمسرح بإضاءاته وديكوراته وموقعه وإمكاناته المادية والممثل بكافة أدواته المتعارف عليها من أداء ورقص وتعبير حركى وإيقاع ورقص ولغة جسده ودلالاته، والجمهور بثقافته وطموحه وحلمه وجماليات التلقى الخاصة به ودرجة وعيه بالألعاب المسرحية القديمة والحديثة فى ظل تمسرح العالم وعنصرة أفراده وأفكاره طبقاً للوافد المرعب من خلال شبكات الاتصالات الدولية «النت» والقنوات التليفزيونية الفضائية التى تبث ثقافات مغايرة كل لحظة تمرُ عليه.

كل هذا ولا يعرف جهابذة التحكيم حاملو شنطة أرسطو «الظالم والمظلوم» أن هناك مسرحاً يكتب خصيصاً فى أوروبا وأمريكا وحتى بعض دول أوربا الشرقية باسم «مسرح الإرشادة» بمعنى أن إرشادة مسرحية واحدة بين قوسين تكفى لصناعة وتقديم عرض مسرحى متكامل يحمل فلسفته وجمالياته الخاصة؟

إننى أدعو د. محمود نسيم مدير عام إدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة إلى إعادة تشكيل لجنة محايدة من أساتذة المسرح بالمعهد العالى للفنون المسرحية وهو المكان الشرعى والحقيقى والمتخصص برئاسة سيادته للنظر مجدداً فى النصوص المقدمة للمسابقة التى أجرتها الإدارة العامة للمسرح هذا العام وذلك بعد أن يقرأ ذلك التباين الرهيب بين درجات مُحكم وآخر.. ممن يحملون شنطة أرسطو باشا ولى النعم خاصة إذا علمنا أن مهمة فنان المسرح هى نقل معنى وفلسفة النص بطريقة ترسى دعائم المجانسة بين النص وجمهور المسرح وهناك نوعان من الأساليب أولهما أسلوب الكاتب: الطريقة التى يكتب بها واللغة التى يستخدمها والصورة التى يتوسل بها وإحساسه بالشخصية والموقف والجو العام للمسرحية عن طريق التقنية أو الوسائل الطبيعية والصناعية والإبداعية التى ينقل بها الفنان حسه للجمهور وفكره وقناعاته بفلسفته التى يطرحها النص. والفنان المسرحى مخرجاً كان أم كاتباً أم مصمماً للديكور يقع على عاتقه اليوم عبء التصدى لإشكاليات التحدى بسبب جنون الفضائيات والسماوات المفتوحة.

ولهذا أرى أن تخلف الحركة المسرحية العربية عامة والمصرية خاصة يأتى من كونها حركة تنقصها الدقة والتخطيط العلمى والنظام... النظام. فإما أن تدركوها بحق أو... بصراحة كده فضوها سيرة أحسن.

مجانية الأوبرا..!

تستحق أوبرا الإسكندرية التهنئة، لنجاحها غير المسبوق فى إحاطة برامجها بنطاق من السرية يصعب على محبى الفنون الراقية بالمدينة اختراقه للحصول على خبر عن حفل لعازف عالمى شهير، أو لفرقة غناء لها جمهورها الذى ينتظرها ويفاجأ الجميع بالأخبار تأتى متأخرة، فى صيغة الماضى.

وينبغى، بادئ ذى بدء أن نؤكد على وجود جمهور سكندرى لفنون الموسيقى والغناء والرقص بأنواعه، والدليل على ذلك النجاح الواضح الذى كان يتحقق لحفلات فرق أوبرا القاهرة عندما كانت تزور الثغر وتقدم عروضها فى قاعة مكتبة الإسكندرية، التى كانت تحتشد بعدد كبير من الجمهور المتذوق لهذه الفنون الراقية، والذى كان من السهل أن نتعرف فيه على عديد من مثقفى المدينة وأعضاء هيئة التدريس بجامعتها وكانت المكتبة، فى ذلك الوقت، تهتم بنشر أخبار أنشطتها على نطاق واسع وكذلك كانت تفعل أوبرا القاهرة، إذ كانت تعلن عن مواعيد حفلات الفرق التابعة لها، فى كل من القاهرة والإسكندرية " أما الآن فلا إدارة أوبرا الإسكندرية بالترويج للحفلات، وهو الأمر الذى لم تعد تختص به أوبرا القاهرة.

والحقيقة أن أوبرا الإسكندرية لديها النية فى أن تعلن عن أنشطتها لتجذب الجمهور فهى تجمع العناوين البريدية العادية والإلكترونية من مرتادى حفلاتها ، وتستخدمها، أحياناً، بلا انتظام ولعدد محدود جدا من الأفراد . كما أن الوقت لا يسعفها فى حالات استضافة فرق أو عازفين طارئى، غير مسجلين فى البرنامج الرسمى لموسم الأوبرا.

وأرجو ألا يظهر من ينفى هذا الواقع وفى يده ورقة إحصاءات بأعداد جمهور أوبرا الإسكندرية فى حفلات الموسم المنقضى، مثلا. لأن ذلك سيجرنا إلى جانب آخر من هده القضية، فنحن سنوافق هذا المسئول وإحصاءاته، ولكننا سنطلب منه أن يبين قيمة دخل الأوبرا من هذه الحفلات، مفصلا بأعداد التذاكر المباعة بفئاتها المختلفة، وبما يتطابق وأعداد جمهور الحفلات الواردة بالإحصاءات. وسيظهر لنا ذلك أن الرواج الجماهيرى لأوبرا الإسكندرية ظاهرى، وقائم على «البطاقات المجانية»! لقد لفت نظرى إلى ذلك أكثر من واقعة حيث كنت أذهب إلى مسرح دار الأوبرا « سيد درويش» لأحضر حفلا فأتجه إلى شباك بطاقات الدخول ، فا قابل صديقا ينتظر بعض رفاقه، ويعرض على بطاقة مجانية « زائدة» معه ، بدلاً من الشراء . ولما سألت عن حكاية هذه البطاقات المجانية . علمت أن عددا كبيرا من الهيئات الرسمية وغير الرسمية بالمدينة تصلها « مخصصات » ثابتة من هذه البطاقات، تختلف فئاتها حسب « أهمية » «رسمية » القائمين عليها، وبعض هؤلاء المدعوين المجانيين يحظون بمقاعد فاخرة لا تتوفر لأفراد من الجمهور «الاعتيادى» الذى يدفع ثمن بطاقته.. بل إن هذه الأماكن الموقوفة على « اللى داخلين ببلاش» يمكن أن تظل شاغرة طول زمن العرض، لعدم حضور الشخصيات ذات الحظوة التى حصلت على بطاقاتها المجانية ولم تستخدمها فلا يشترط أن تكون تلك الشخصيات مهتمة بالفنون الراقية غير أن مخصصاتها من البطاقات المجانية لا تمس وينبغى أن تصلها، استخدمتها أم أهملتها! ولازلت أتذكر مشادة عنيفة جرت بين سيدة سكندرية محترمة والمشرفين على المسرح الرومانى بكوم الدكة أصرت خلالها السيدة على الجلوس فى مقاعد فاخرة خالية تتصدر صفوف مقاعد المسرح الحجرية وانتصرت إرادتها وتراجع المشرفون الذين كانوا يحاولون إخافتها بادعاء أن المقاعد محجوزة لشخصيات ذات حيثية فرفعت فى وجوههم بطاقتها المشتراة وقالت أتحداكم إن كان لديهم بطاقة كهذه !

■ رجب سعد السيد

ويحصل فرع اتحاد الكتاب بالإسكندرية على نصيب من هذه البطاقات المجانية، وطبقا لتصنيف إدارة أوبرا الإسكندرية فإن أعضاء الفرع لا يستحقون إلا أدنى فئات هذا البطاقات فيحصلون على دعوات «أعلى التياترو» ! وكنت قد طلبت أن يحصل أعضاء اتحاد الكتاب على نسبة تخفيض فى ثمن بطاقات الدخول كما هو الحال فى القاهرة فسعى الزملاء فى إدارة التياترو مشكورين حتى حصلوا على بطاقات أعلى التياترو اعتبروا ذلك فتحاً مبيناً وقد حضرت حفلاً واحداً مستخدماً ولم أفطن إلى نوع الفئة إلا عند دخولى إلى المسرح وعدت فطلبت من الزملاء أن يسعوا لإقرار ميزة التخفيض لأن ذلك « أكرم لنا » من التصنيف الذى تنظر إلينا به إدارة أوبرا الإسكندرية وللأسف وجدت من يطلب منى أن أرضى بهذه « النعمة» المجانية.

على أى حال لا أستهدف من هذه السطور رفع الفئة المجانية لأعضاء اتحاد الكتاب بالإسكندرية وإن كان لى طلب فهو الحق فى التمتع بالبطاقات المخفضة، أسوة بالمتبع بالقاهرة بناء على خطابات متبادلة بين اتحاد الكتاب وإدارة أوبرا القاهرة ثم إننى أرجو ألا تكون بطاقات الأوبرا المجانية حقا دستوريا بحيث لا يمكن مراجعة أسس منحها وتخصيصها أو حتى إلغائها، إن الدولة تدعم الثقافة وهذا أمر طيب، ولكن ذلك لا يعنى أن تقدم « السلعة » أو «الخدمة » الثقافية مجاناً .الإدارة الناجحة هى التى تتغلب على كل الظروف لتعظيم المردود معنويا وماديا ولا يسمى نجاحا تضخيم أرقام فى إحصاءات لا تعبر عن الحقيقة.



إعداد: هشام عبدالعزيز

ناظرة مدرسة الضحك فى المسرح

زينات صدقى «1913 - 1978»

أجادت إضحاك الناس سنوات طوال بأسلوبها الخاص والمتفرد؛ رغم التقائها مع العديد من نجوم الكوميديا فى الشعور العميق بالحزن، وإحساسها الدرامى تجاه الحياة.. حتى أنها قالت فى ذلك يوماً إنها مثل الطبيب الذى يداوى الناس وهو عليل، تمنح الجميع الضحك وتفتقد من يضحكها ..!، إنها « زينات صدقى» عاشقة الفن منذ أن وعت الحياة ..، بعد أن ولدت فى عام 1913 بحي الجمرك فى مدينة الإسكندرية فى أسرة بسيطة، ألحقها والداها بالمدرسة الإلزامية والابتدائية .. لكنها لم تحصل على الشهادة لأنهما حجباها فى المنزل خوفاً عليها بعد أن لاحظا نمو جسمها بشكل يفوق سنوات عمرها .. خاصة وأنها كانت تتمتع مع القوام الممشوق بجمال رائع، وما أن أتمت الخامسة عشرة من عمرها حتى جاءها من يطلبها للزواج، وكان طبيباً، لكنها سرعان ما طلبت الطلاق منه لسوء المعاملة، وعلى الرغم من أنها قررت عدم تكرار التجربة واتجاهها للفن .. إلا أنها تراجعت بعد سنوات لتتزوج مرة ثانية، لم تدم هى الأخرى، لذا وهبت نفسها لما تحب ولرعاية أبناء شقيقتها، وراحت مع صديقة لها تبحثان عن منفذ للدخول إلى عالم الأضواء والشهرة، حتى وصلتا إلي معهد أنصار التمثيل والسينما الذى أسسه « زكى طليمات» فى الإسكندرية حيث كان يمنح الدارسين مكافأة شهرية، ونظراً لعدم رغبة الوالد فى أن تعمل ابنته بهذا المجال لم تستمر طويلاً بالمعهد بل وصل الأمر إلى تركها الإسكندرية قاصدة هى ووالدتها القاهرة ثم بر الشام بحثاً عن فرصة للغناء، وفى لبنان استطاعت أن تعمل كمنولوجست، وهناك سعت إلى بديعة مصابنى - التي كانت متزوجة آنذاك من نجيب الريحانى - ولم يتم اللقاء حيث عادت مصابنى بفرقتها إلى القاهرة، وفيها التقتها زينات طالبة العمل كمطربة فى فرقتها .. لكن الفنانة ذات النظرة البعيدة قررت بعد الاستماع لصوت الشابة تعيينها فى فرقتها كراقصة لا كمغنية، وقبلت زينات القرار، حيث وجدت فيه فرصتها للدخول إلى عالم التمثيل، وهذا ما حدث؛ إلا أن بديعة لم تكن تسمح لها إلا بمشاركات محدودة فى الأعمال التمثيلية إلى أن شاهدها نجيب الريحانى خلف كواليس المسرح فطلبها للعمل بالتمثيل بفرقته وفيها تجاوزت زينات أدوار الكومبارس؛ كما لعبت الصدفة دورها عندما غابت البطلة عن المسرح فى إحدى ليالى العروض فوقفت بديلاً لها حيث كانت تحفظ كل أدوار المسرحية، فنالت بأدائها إعجاب المشاهدين وزملاء العمل. إضافة إلى الريحانى الذى صافحها متسائلاً: «إنتى فين من زمان ؟» لترد بلهجتها التى نعرفها: «أنا تحت أمرك يا أستاذ..»، ثم بدأت رحلة الصعود والهبوط فى مشوارها الفنى الطويل.

صعود وهبوط

بعد نجاحها فى دور الخادمة الدلوعة الذى رسمه لها الريحانى فى مسرحية (الجنيه المصرى «1931 -1932») راح يشركها فى كل أعماله، ثم ابتدع لها بديع خيرى شخصية العانس التى تسعى بكل الطرق إلى اجتذاب الرجال عسى أن يقبل أحدهم الزواج بها، ولازمتها هاتان الشخصيتان فى كل أدوارها تقريباً سواء كان على خشبة المسرح أم على الشاشة حيث ازداد الطلب عليها فى الأربعينيات بالتزامن مع بداية عصر الكوميديا الذهبى، واستقرت فى فرقة الريحانى حتى رحيله فى عام 1949، و خلال هذه المسيرة عملت مع فرق أخرى حين كانت تتوقف عروض فرقة الريحانى .. منها فرقتا يوسف وهبى، وفاطمة رشدى .. إلا أنها قاطعت المسرح فترة طويلة بعد رحيل الريحانى، و استطاع أبو السعود الإبيارى إعادتها إليه عندما شرع فى تكوين فرقة «إسماعيل ياسين 1953» حيث استطاعت أن تشكل معه ثنائياً ناجحاً فى الأفلام التى تحمل اسمه بجانب أفلام أخرى مثل «دهب، الآنسة حنفى » ثم تركت هذه الفرقة لتنضم إلى « ساعة لقلبك » وتشارك « زهرة العلا» أدوار البطولة فى عروضها التى لم تستمر طويلاً، ولكنها كانت النواة التى كون منها « السيد بدير » إحدى فرق مسرح التليفزيون، ولأن « زينات صدقى » لم تجد لنفسها مكانا فيها توقفت عن العمل، وبدأ الأخرون يديرون ظهورهم لها مع الستينيات، وبدأت تشعر بأن زمانها قد أفل ولم تعمل خلال هذه السنوات إلا فى فيلمين هما « السراب 1965، بنت اسمها محمود 1975 »، الذى كان آخر أدوارها على الشاشة وشعرت بأن الأدوار القليلة التى تعرض عليها كانت لمجرد الشفقة عليها خاصة وأنها لم تكن لتناسبها لذا رفضتها، ولم تسع إلى أحد للتوسط لها فى العمل، ولم تفلح مناشدات الصحافة فى فك الحصار عنها إلى أن كرمها الرئيس السادات فى «عيد الفن» 1976، ومنحها معاشاً قدره ألف جنيه مكنها من سداد ديونها .. إلا أن آلام المرض اشتدت عليها فى الأشهر الثلاثة الأخيرة من حياتها وأعمالها حيث كانت تعانى من ماء على الرئة وهبوط فى القلب حتى رحلت فى 2 من شهر مارس 1978، وتم تشييع جثمانها فى جنازة متواضعة مثلما كانت حياتها التي نذكرها جميعاً ومن أهمها «دهب، مدرسة البنات 1955، ابن حميدو 1957، بنات بحرى 1960، شارع الحب1958، الذى يعد أشهر أدوارها. والذى قامت فيه بدور العانس التى تسعى للزواج بحسب الله الشهير بعبد السلام النابلسى، كما وقعت فى هوى شخصية نمطية ثالثة هى صاحبة المنزل التى تؤجر حجراته لغرباء المدينة فكانت مع فريد الأطرش، وإسماعيل ياسين فى « عفريته هانم 1949»، صباح فى « الآنسة ماما 1950»، وعمر الشريف، عبد الحليم حافظ، أحمد رمزى، فاتن حمامة فى « أيامنا الحلوة 1955» على أننا فى كل ذلك مازلنا نفتقد التفسير الواضح لهذا الإلحاح على تلك الشخصية بخلاف قدرة زينات صدقى على الاحتواء وإسباغ عطفها وحنانها على كل مغترب وحيد حتى لوبدت متشددة فى بادئ الأمر، وكانت خير ناصح لصباح فى علاقتها بالمطرب الذى تعشقه « محمد فوزى» كما كانت الأقرب إلى الأم لعبد الحليم حافظ ورفاقه، وله وحده فى معبودة الجماهير 1967، وإن كنا ندرك أنها أشهر من جسدت وبرعت فى أدوار بنت البلد الطيبة، الصابرة، المشاكسة أحيانا، والكريمة أخرى والدلوعة الريفية خفيفة الظل والعانس الراكضة وراء الزواج .. وكانت ما صنع تاريخها الفنى ومجدها حيث قدمت ما يقرب من 300 مسرحية لأن المسرح كان محرابها، وقدمت 400 فيلم سينمائى .. رحم الله زينات صدقى بقدر ما أسعدت من جماهير.

شعبان الفرحاتى



على هلالى
سينوغرافى العشرة الطيبة

من خريجى مدرسة الفنون والزخرفة، له دراية تامة بتخطيط مناظر المسرح يهتم بسر مهنة تخطيط الوجه «المكياج» حسب الأصول الفنية، كانت له يد فى عمل مناظر «العشرة الطيبة»، وانخرط فى سلك فرقة الأستاذ «أبيض» أيام رحلته إلى البلاد التونسية وفرقة الأستاذ «عزيز عيد» فى رحلته إلى البلاد السورية، تراه نشيطاً فى عمله يبحث دائماً فى المستحدث فيه.

مجلة التياترو والمصورة، فبراير 1925



فى يوم .. فى شهر

فبراير 1925

سافر الممثل نجيب الريحانى وفرقته إلى سان باولو بأمريكا وعرض مسرحياته هناك وبلغ إيراد الليلة الأولى 12000 ريال أمريكى. وعقد اتفاقاً مع أحد متعهدى المسارح على مدة شهرين فى نظير 250000 ريال مع العلم بأن عدد الممثلين معه لا يزيد عن ستة أشخاص وهم: نجيب الريحانى، بديعة مصابنى، ألمازاستاتى، فريد صبرى، محمود التونى، جورج استاتى.

8 يونيه 1949 وفاة نجيب الريحانى.



ذاكرة المسرح

فرقة الفنانين المتحدين

د. عمرو دواره

تعد فرقة الفنانين المتحدين من أشهر الفرق المسرحية الخاصة وأكثرها نجاحًا واستمرارًا، حيث تأسست عام 1966 ومازالت تقدم عروضها بنجاح حتى الآن، وقد قدمت خلال مسيرتها الفنية التى تزيد عن الأربعين عرضًا مسرحيًا من بينها بعض العلامات المضيئة فى مسيرة المسرح المصرى المعاصر كسيدتى الجميلة، حواء الساعة 12، أنا وهو وسموه، شاهد ماشفش حاجة، الزيارة انتهت، ريا وسكينة، علشان خاطر عيونك، شارع محمد على، الزعيم، بودى جارد، ويعود نجاح هذه العروض إلى الاهتمام بالنص والحبكة الدرامية والبعد عن الإسفاف والارتجال كذلك الحرص على تكامل جميع المفردات الفنية والبذخ فى الإنتاج لتحقيق كل من المتعة السمعية والبصرية.

قام بتأسيس الفرقة الكاتب المسرحى سمير خفاجى بمشاركة نخبة من نجوم المسرح وبالتحديد أعضاء فرقة ساعة لقلبك المسرحية وفى مقدمتهم عبد المنعم مدبولى وفؤاد المهندس وأمين الهنيدى وخيرية أحمد ويوسف عوض، وكذلك نجوم مسرح التليفزيون وفى مقدمتهم شويكار وحسن مصطفى وأبوبكر عزت وعقيلة راتب ونظيم شعراوى وعادل إمام وسعيد صالح وميمى جمال وزهرة العلا.

كانت البداية الحقيقية لسمير خفاجى من خلال كتابته لبعض الاسكتشات ببرنامج "ساعة لقلبك" بإذاعة القاهرة والذى بدأ بنجاح عام 1952ثم مشاركته فى تأسيس فرقة ساعة لقلبك المسرحية مع نجوم البرنامج فؤاد المهندس وخيرية أحمد ومحمد عوض وأبو لمعة "محمد أحمد المصرى" والخواجة بيجو ومحمد يوسف وأمين الهنيدى والكاتبين يوسف عوض ومحمد دواره وذلك عام 1957ولكن للأسف انقسمت الفرقة وانشق عنها مجموعة قامت بتكوين فرقة "المسرح الكوميدى" ولكن أعضاء الفرقتين انضموا جميعًا إلى مسارح التليفزيون عند تأسيسها عام 1962وبالتحديد بفرقة المسرح الكوميدى حيث شارك سمير خفاجى باقتباس بعض المسرحيات ومن بينها نمرة 2 يكسب، زيارة غرامية، تسمح من فضلك بالاضافة إلى مشاركته لمحمد دواره فى اقتباس لوكاندة الفردوس وأصل وصورة، ومطرب العواطف، وكذلك عبد المنعم مدبولى فى اقتباس بص شوف مين، جوزين وفرد، وأنا وهو وهى. وكان لنجاح هذه المسرحيات أكبر الأثر فى القرار الجماعى بضرورة الاستقلالية وتكوين فرقة الفنانين المتحدين وذلك بعدما تقرر ضم مسارح التليفزيون إلى مؤسسة فنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية بوزارة الثقافة فى يونيه 1966 ورفض شروطهم وفى مقدمتها مشاركتهم فى اختيار النصوص التى تتناسب مع إمكانياتهم الفنية.



■ سمير خفاجى

افتتحت الفرقة موسمها الأول بمسرحية "أنا وهو وسموه" بمدينة الإسكندرية ثم تلتها مسرحيات حواء الساعة 12، البيجامة الحمراء.

تعرضت الفرقة لبعض المشكلات الإدارية والمالية فاستعانت بخبرة المخرج القدير السيد بدير "المشرف السابق على مسارح التليفزيون" وذلك خلال موسم 67 – 1968 ونجح فى تقديم عرض "الزوج العاشر"من بطولته مع عقيلة راتب وأبوبكر عزت ونجوى فؤاد، ثم انسحب بعد هذا العرض، وقدمت الفرقة مسرحيتي "فردة شمال"، "برغوت فى العش الذهبى" فى نفس الموسم، وبعد ذلك قدمت مجنون بطة، حصة قبل النوم، سرى جدا جدا، بص شوف مين، اللص الشريف، زنقة الستات، المغفل. وفى المواسم التالية قدمت الفرقة هاللو شلبى، سيدتى الجميلة، مطار الحب، غراميات عفيفى، قصة الحى الغربى، وكالة نحن معك. حيث كانت الفرقة تعمل أحيانا من خلال شعبتين أو ثلاث شعب فى آن واحد.

بعد انسحاب فؤاد المهندس وشويكار من الفرقة وانضمامهما إلى فرقة الكوميدى المصرية "لمحمد عوض" اعتمدت الفرقة على نجوم الصف الثانى الذين تألقوا وأصبحوا نجومًا كبارًا فى أوائل السبعينيات وبالتحديد سعيد صالح وعادل إمام ويونس شلبى وتألقهم فى مدرسة المشاغبين التى استمرت أربعة مواسم متواصلة "1971- 1975"ومن بعد ذلك استمرت بعض عروض الفرقة لسنوات متتالية ومن أهمها شاهد ماشفش حاجة، الزعيم، الواد سيد الشغال، بودى جارد، وجميعها بطولة عادل إمام، وكذلك ريا وسكينة، وشارع محمد على.

شارك بإخراج عروض الفرقة نخبة من كبار المخرجين من بينهم عبد المنعم مدبولى، كرم مطاوع، جلال الشرقاوى، سعد أردش، حسين كمال، هانى مطاوع، فؤاد المهندس، سمير العصفورى، شاكر خضير، السيد بدير، كمال يس، شريف عرفه، مراد منير.

شارك فى بطولة عروض الفرقة بخلاف النجوم السابق ذكرهم عبد المنعم إبراهيم، شادية، سهير البابلى، شريهان، هدى سلطان، سناء جميل، نيللى، أحمد زكى، حسين فهمى، وحيد سيف، مديحه كامل، محمود الجندى، بدر الدين جمجوم، محمود المليجى، محمد رضا، عمر الحريرى، محمود ياسين، يسرا، إسعاد يونس، صلاح السعدنى، وقدمت العروض على مسارح: المتحدين، وليسيه الحرية، والجلاء، والزمالك، وسينما ريفولى، والهرم.

مجرد بروفة

النقاد الديجيتال

■ **يسرى حسان**
ysry_hassan@yahoo.com

وأرجو ألا يذهب تفكيرك لبعيد وتظن أننى أقصد أولئك النقاد الذين أوتوا من العلم والتكنولوجيا كثيراً.. فمن أقصدهم لا علاقة لهم لا بالعلم ولا بالتكنولوجيا من قريب أو بعيد.. وأنت إذا طلبت من أحدهم وضع كلمة «ماوس» – بتاع الكمبيوتر – فى جملة مفيدة لأجابك على الفور وبثقة مطلقة: «ميكى ماوس شخصية كارتونية يحبها الأطفال»، ولو قلت له «مسرح» لأجابك – بثقة أيضا – : «مسرح ما يسرى يمرى» !!

هؤلاء الزملاء الأعزاء يعتبرون أن الأرقام هى نقطة الفصل والحسم، وأن العرض المسرحى تقاس قيمته وأهميته بما حققه من إيرادات وجلبه من جمهور.. ومن هذا المنطلق «الرقمى» يصبح عرض روايح لـ«الفنانة» !! فيفى عبده أهم عرض فى تاريخ المسرح المصرى.

أعرف أن هناك من «يحلِّقون» – من حلّق حوش يعنى – على «مسرحنا» ويسوءهم أن تتعامل بجدية وموضوعية ونزاهة مع الظاهرة المسرحية... فإذا انتقدنا عرضاً لمسرح الدولة مثلاً أسرعوا بالدفاع عنه وتوجيه التحية للدكتور أشرف زكى باعتبار أن شفاء المسرح المصرى لم يتم سوى على يديه.. وباعتبار أننا مغرضون وحاقدون ونعمل – ياللهول!!– ضد الدولة التى تصرف علينا وعلى جريدتنا!!

وأنا لست فى حاجة إلى التأكيد مجدداً على أن هذه الجريدة لا تعمل لحساب أحد ضد أحد، وأنها لا ولن تتلقى أوامر أو تعليمات من أحد، وأن ما تسعى إليه هو الإصلاح ما استطاعت.. وأن ما تؤمن به وتعمل تحت رايته هو التجرد والنزاهة، وأنها تهدف إلى اتساع دائرة المهتمين بالمسرح وإعادة جمهوره إليه.. وأن ما تنشره من مقالات ودراسات نقدية لا يتم بتوجيه من أحد.. فكل ما يعنينا هو الإصلاح.. الإصلاح.

ولعلمكم فإن أشرف زكى بمجرد أن قرأ العدد السابق ظل حتى التاسعة من صباح اليوم التالى مع أسرة العرض المسرحى «روايح»، وطلب حذف العديد من المشاهد والرقصات المحشورة حشراً فى العرض مما يعنى أن الرجل قرأ واستوعب واقتنع – راجع تصريحاته للزميل حمدي دبش فى «المصرى اليوم» الخميس الماضى – ومن هذا المنطلق تكون مسرحنا قد لعبت دوراً – ولو صغيراً – فى إصلاح أحوال المسرح المصرى..

كنا نستطيع أن نوفر لكل ناقد « طبلة» – وما أكثر المطبلين فى مصر – وكلما شاهد عرضاً هاتك يا تطبيل حتى نسعد حماة مسرح الدولة من النقاد «الديجيتال»، لكننا لسنا منذورين لهذا الدور الذى يجيد غيرنا لعبه ببراعة شديدة لأسباب كثيرة يعرفها الجميع.

ولا أدرى لماذا لا يقرأ هؤلاء سوى ما نكتبه عن بعض عروض مسرح الدولة من نقد لاذع، ولا يلتفتون إلى ما نكتبه فى تحية العروض الجيدة التى يقدمها هذا المسرح، ولماذا لا يلتفتون إلى ما ننشره من نقد، يصل إلى حد الجلد، عن مسرح قصور الثقافة؛ ومنه على سبيل المثال ما نشرناه عن عرض «أحلام شامة» للكاتب والشاعر الراحل محمد عبد المعطى الذى قدمته فرقة الفيوم من إخراج حمدى حسين .. وفيه شن النقاد هجوماً كاسحاً على أغانى وأشعار العرض التى كتبها رئيس التحرير الذى هو أنا؟!!!

إن من يحب المسرح ويرجو له خيراً عليه أن يقوِّمه إذا أخطأ ويذكر حسناته ويشيد بها إذا أحسن .. وذلك عبر منهج علمى يعتمد التحليل لا موضوعات الإنشاء التى يكتبها البعض من النقاد الديجيتال..أولئك الذين لا يعرفون سوى لغة الأرقام، والذين إذا سألت أحدهم أن يضع كلمة «منهج» فى جملة مفيدة لأجابك على الفور، وبثقة مطلقة:



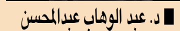
مسرحنا MASRAHONA

الاثنين 2007/8/27

السنة الأولى ــ العدد السابع

خطة لتطوير فرق الأقاليم وتفعيل لجان المتابعة

أكد د. عبد الوهاب عبد المحسن رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية بهيئة قصور الثقافة أنه تم وضع خطة جديدة لتطوير فرق الأقاليم المسرحية تتضمن عدم تكرار النصوص فى عروض هذه الفرق، وإعطاء الفرصة كاملة للشباب لتقديم أعمال غير تقليدية تسهم فى تطوير مسرح الأقاليم. قال د. عبد الوهاب إنه تم الانتهاء من وضع تصور جديد لتفعيل دور نوادى المسرح بالأقاليم حتى تسهم فى نشر الثقافة المسرحية وإعداد هواة المسرح من خلال برامج علمية وورش تدريبية تستمر طوال العام. وأشار إلى أن دور النوادى لا يجب أن يقتصر على تقديم عرض مسرحى كل عام، بل يجب أن تكون هناك خطة مستمرة للتدريب والتثقيف بحيث يأتى العرض كنتاج للورش والبرامج التدريبية. من ناحية أخرى أكد د. عبد الوهاب عبد المحسن أنه تم إعداد تصور شامل لتطوير المسرح العائم بالبحر الأعظم ليكون المستقر الدائم لفرقة السامر، مشيراً إلى أن الفنان د. أحمد نوار رئيس الهيئة قرر تكليف المخرج جمال قاسم بإدارة هذا المسرح ووضع برنامج سنوى لتشغيله. قال د. عبد الوهاب إنه كلف الإدارة العامة للمسرح بإعادة اختيار أعضاء اللجان التى تجيز النصوص سعياً إلى مزيد من الجودة، وكذلك الاهتمام بالمستوى الفنى للعروض التى تنتجها الهيئة والتى تصل إلى أكثر من 250 عرضاً سنوياً، وتفعيل دور لجان المتابعة.



■ د. عبد الوهاب عبدالمحسن

■ **مروة سعيد**

فاروق حسنى يفتتح المهرجان التجريبى.. السبت القادم

■ فاروق حسنى

دورة جديدة من دورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى يفتتحها مساء السبت القادم الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة ود. فوزى فهمى رئيس المهرجان.

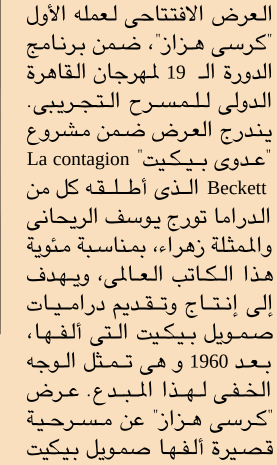
حفل الافتتاح الذى يحتضنه المسرح الكبير بدار الأوبرا يتضمن استعراضاً من إخراج خالد جلال، ديكور حازم شبل ، موسيقى هيثم الخميسى، كما يتضمن تقديم أعضاء لجنتى المشاهدة والتحكيم، وتكريم عدد من المسرحيين.

يصل عدد الدول المشاركة فى دورة هذا العام 43 دولة عربية وأجنبية، بالإضافة إلى مصر، تشارك بحوالى37 عرضاً داخل المسابقة الرسمية ، فضلا عن العديد من العروض التى تقدم على هامش المهرجان.

هذه الدورة هى التاسعة عشرة من عمر المهرجان الذى يمثل أكبر وأهم تظاهرة مسرحية فى الوطن العربى حيث استطاع بعروضه وندواته ومطبوعاته تجديد دماء المسرح المصرى والعربى. ودفع هذا المسرح إلى آفاق جديدة من التجريب والمغامرة.

وهو ما يحسب للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة صاحب فكرة هذا المهرجان.

"كرسى هزاز .. من المغرب



بدعم من صندوق الأمير كلاوس بهولندا، يقدم لابو بيكيت لفنون العرض المعاصرة العرض الافتتاحى لعمله الأول "كرسى هزاز"، ضمن برنامج الدورة الـ 19 لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى. يندرج العرض ضمن مشروع "عدوى بيكيت" La contagion Beckett الذى أطلقه كل من الدراما تورج يوسف الريحانى والممثلة زهراء، بمناسبة مئوية هذا الكاتب العالمى، ويهدف إلى إنتاج وتقديم دراميات صمويل بيكيت التى ألفها، بعد 1960 و هى تمثل الوجه الخفى لهذا المبدع. عرض "كرسى هزاز" عن مسرحية قصيرة ألفها صمويل بيكيت بالإنجليزية Rockaby ثم بالفرنسية Berceuse. وهى تصور عالم امرأة عجوز مكفنة فى ثياب السهرة، تمارس لعبة التأرجح على كرسى هزاز وهى تستمع إلى صوتها المسجل بشتى اللغات، وفيها يقص سيرة حياة مبحوث عنها بلا جدوى. وتنتهى كل خيوط الحكى على الدوام فى حجرة مظلمة سوداء تلتهم العتمة فيها كل شىء. العرض برؤية فنية ليوسف الريحانى، تشخيص: زهراء، التأليف الموسيقى والعزف الحى على البيانو: أحمد السلامونى، إدارة الكاميرا: إدريس إكلا، الإشراف الفنى لمصطفى شرف ، الفوتوغرافيا: عبد الإله أفيلال. وإزاء هذا المشروع الطموح يحذرنا الريحانى قائلاً: حذار... فإن ما سنقدمه فى هذا المشروع استنادًا إلى بيكيت ليس بمسرح! ولا نريده أن يكون كذلك!!".

دعوة إذاعية لأصل وصورة

برنامج « دعوة إذاعية إلى مسرحية» يقدم فى سهرته مساء السبت القادم 2007/9/1 على شبكة البرنامج العام ، مسرحية «أصل وصورة» والتى قدمتها فرقة المسرح الكوميدى عام 1963، من إخراج وبطولة عبد المنعم مدبولى واقتباس سمير خفاجى و محمد دواه ، وتمثيل حسن مصطفى، محمد عوض، أمين الهنيدى، ميمى جمال. البرنامج من إعداد وتقديم سناء عاصم.

■ سناء عاصم

■ سلوى عثمان

كستور.. فى ليسيه الحرية

فى الوقت الذى نفى فيه د.أشرف زكى «رئيس البيت الفنى للمسرح» علمه بأمر تقديم عدد من الفرق المستقلة لعروضها المسرحية بمسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية، قدمت فرقة «حالة» موخراً العرض المسرحى «كستور» للمخرج محمد عبد الفتاح بكافتيريا المسرح، كما تم عرض مسرحية «حالة مخدرة» إخراج مصطفى أبو سريع.

■ د. أشرف زكى

ويؤكد المشاركون فى العروض التى قدمت بالليسيه أن حسين مليس مدير المسرح ، وعدهم بعمل تغطية إعلامية للعروض وهو ما لم يحدث على الرغم من مطالبة إدارة مسرح الليسيه لعدد آخر من الفرق لتقديم عروض أسبوعية بكافتيريا المسرح...!!

■ أحمد زيدان

كواليس





المخرج المسرحى "خالد جلال"، سعيد بنجاح عرضه الجديد "الإسكافى ملكا" الذى يقدم حاليًا على خشبة المسرح القومى، وفى الوقت نفسه يؤكد "خالد" ومجموعة المشاركين فى العرض أن حجم الدعاية عن العمل ضعيف جداً بالقياس لعروض أخرى يقدمها مسرح الدولة حاليًا، وعلى الرغم من ذلك تحقق المسرحية إقبالاً جماهيريًا معقولاً.



الموقع الإلكترونى على شبكة الإنترنت لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، مازال خاليًا من أية معلومات جديدة تتعلق بالدورة الجديدة للمهرجان التى تبدأ فعالياتها بعد أيام.. وفى الوقت نفسه يصر د. فوزى فهمى "رئيس المهرجان" على عدم التصريح بأية معلومات متعلقة بالمهرجان ويفرض حالة من الحصار والتعتيم الإعلامى على التفاصيل المتعلقة بالعروض المشاركة والفعاليات الأخرى..!!



بعد وقوف الراقصة "فيفى عبده" على خشبة المسرح الكوميدى، يتم الإعداد حاليًا لتقديم عرض مسرحى جديد بطولة الراقصة المعتزلة "هياتم" تأليف الكاتب الصحفى "عاطف النمر" وإخراج "عبد الغنى زكى"

التجيهزات الفنية بوحدة مسرحنا – طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر